KASIM 1970

9

halkın dostları



"CELLATLARIN DÖKTÜKLERİ KAN KENDİLERİNİ BOĞACAK"

bir işçi daha vuruldu.
15.X.1970

AYHAN GERÇEKER

BÜTÜNSELLİK

Sınıflı toplumun insanı bütünselliğini yitirmiş, parçalanmış insandır. Bu parçalanma özellikle burjuva toplumlarda önemlidir, bu toplumlarda sınırlarına varır. Parçalanma yaşantının her düzeyinde gerçekleşir, insan düşüncesinin, yaratımlarının, eyleminin hepsinde ortaya çıkar, ve bütün bu parçalanmaların temelinde de üretim ilişkisi yatar. Ama bütünselliğin yitirilişi, insani eylemin temelde bir bütün olmasını, bütün ilişkilerin diyalektik bağlarla bir bütünselliği oluşturmasını engellemez. Bu iki yargı çelişik gibi görünmektedir ve bunun da nedeni burjuva toplumunun bu kavramı çarpıklaştırmasıdır. Bugün bütünsellik sorununu kavrayabilmek için onun şu üç gerçeğini anlamak gerekir: I — Herşey bir bütünün parçasıdır, bu bütünden etkilenir ve bu bütünü etkiler. İnsani eylem de bir bütündür; insanın bütün eylemleri, duygulanımları girişimleri birbirine bağlı, aynı kökenden gelen şeylerdir. II — Sınıflı toplumlarda ve özellikle kapitalist toplumda üretim ilişkileri insanın bu bütünselliğini parçalamakta, parçalar arasındaki bağları zayıflatmaktadır. III — Bu durum giderek bütünselliğin olmadığı, her parçanın, insanın her eylem ve duygusunun birbirinden tamamen ayrı şeyler olduğu yanılgısını doğurmaktadır.

Bu üç gerçeği insanın bütünselliği açısından incelemek istiyorum.

I — Bütünsellik

Bir bütünün özellikleri parçalarının özelliklerinin toplamına eşit değildir. Parçalarının hiçbirinde olmayan özellikleri vardır bütünün ve aslında parçalar artık kendi tek başlarına oldukları zamanki özellikleri değil, bu bütünün özelliklerini taşırlar.

Örneğin geometride 2 birimlik bir çizgi 2 tane 1 birimlik çizginin özelliklerinin toplamını taşımaz, ayrı bir şeydir artık, niteliksel bir değişim geçirmiştir, ve artık 1 birimlik parçalar bu bütünün özelliğini taşırlar. Daha somut bir örnek gösterelim: Bir molekül kendini oluşturan atomların özelliklerinin toplamını değil, bambaşka özellikler taşır. Su 2 H,1 O atomundan elde edilir. 2x1 H atomunun özellikleri + 1 O atomunun özellikleri bize, hacmı PV=nRT ilişkisiyle belirlenen, yanıcı, oda ısısında gaz olan ... bir madde verir. Oysa suyun hacmi PV=nRT ilişkisiyle belirlenmez, yanıcı değildir ve oda ısısında gaz değil sıvıdır. Yani bir molekül kendini oluşturan atomların özelliklerini yansıtmaz; tersine artık kendi özelliklerini atomlara yansıtır, onlara yeni özellikler verir.

Bu bilimsel gerçek insan toplumları için de geçerlidir. Bir molekülden değişiktir elbet toplum; insan etkindir, bilinçlidir, ama bu hiç bir şeyi değiştirmez. «İnsanın bilincini belirleyen sosyal varlığıdır», yani içinde bulunduğu toplumsal şartlardır, binlerce yıllık insanlık tarihinin oluşturduğu bütündür. Toplum binlerce bireysel özün biraraya gelmesiyle oluşmaz, tersine bireysel özleri doğuran, onları şekillendiren toplumdur. «Beşeri öz, tek tek bireylerin içlerinde bulunan bir soyutlama değildir. Aslında toplumsal ilişkilerin bütünüdür.» (1).

İşte bu temel doğru bizi **bütünselliğe** götürmektedir. Şudur bütünsellik: İnsanın hiç bir düşüncesi, hiç bir duygusu toplumdan ve bir diğerinden soyutlanamaz, ayrı düşünülemez. Her bilinç parçacığı, her duyuş, algılayış toplumun, toplumsal ilişkilerin bir sonucudur, bu ilişkilerce belirlenir. Yani bütün bu şeyler aynı kökenden gelir. İşte bundan ötürü, insanın bilinci, duyguları gerek birbirlerini gerekse kökeni etkileyen bir bütünü oluştururlar. İlk bakışta ayrı gibi görünen şeyler aslında aynı olgunun ayrı biçimleridir. Yani şu sonuca varıyoruz. **İnsani eylem bir bütündür,** insanın bütün girişimleri, bütün yönelimleri bir bütünü oluşturur. **İnsan bir takım parçaların bir araya gelmesi değil, bir bütünün parçalara ayrılmasıdır.**

II — Bütünselliğin Parçalanışı

Burjuva toplumunda bütünsellik iyice çarpıklaştırılmış, tanınmaz bir şekle sokulmuştur. Gerek insanın eyleminde, gerekse düşüncesinde (elbet bunlar birbirlerine bağlıdırlar) bütünsellik parçalanmış, ortaya çarpık insanlar çıkmıştır. Gerçi bütünsellik temel yasa olarak işlemektedir, ama bu artık görünemiyecek, farkedilemeyecek denli derine itilmiş ve yüzeydeki yaşantıda parçalanmak geçerli yasa olmuştur.

Bunun temel nedeni şudur: İnsanın türsel özelliği olan nesnelleşme (üretim) insanın diğer girişimlerinden ayrılmış, basit bir araç haline dönüştürülmüştür. İşçi için üretim çekilmesi gereken bir çile, kahredici bir uğraş haline gelmiş, «güzel» yaşantıyı üretimin dışında aramak zorunda kalmıştır. «İşçi yalnız hayvansal işlemlerinde yani yerken, içerken, çocuk yaparken ve olsa olsa evinde, giyiminde, v.b. serbestçe etkin olabilir; insani işlevlerinde ise iyice hayvanlaşmıştır. Hayvansı özellikleri insani, insani özellikleri hayvansı olmuştur. Şüphesiz yemek, içmek, çocuk yapmak v.b. aynı zamanda gerçek insani işlemlerdir. Ama onları başka bütün insani etkinliklerin alanından ayıran ve son biricik amaç yapan soyutlamada hayvansaldırlar.» (2). İnsan bütünselliğini yitirirken, insanlığını da yitirmektedir. Bu temel parçalanış yani üretimin «yaşantıdan» ayrılışı diğer bütün parçalanışlara yol açmaktadır. İnsanlık bir kez

yitirildikten sonra, Marx'ın dediği gibi hiç bir eylemde, hiç bir girişimde insansılık gerçekleşemez. Yaşantıyı bütünde değil de parçalarda arayan insan, insansı bir yaşantıyı bulamaz artık.

Bütünsellik yalnızca parçalanmakla kalmamakta, parçalar birbirlerine karşıt olmaktadır. Üretime harcanan zaman «serbest» zamanı kısalttığından, üretim «güzel» yaşantının karşıtı olmakta, onun karşısına dikilmektedir. «Güzel yaşamak» için aylaklık ilk şart olmakta, burjuva toplumunun bu çarpık, iğrenç görüşünü yansıtan yazarlar, düşünürler «aylaklığa övgü»ler dizmektedir.

İnsanın temel nesnelleşme şeklinin yani üretimin yadsınışı giderek her tür nesnelleşmenin, her tür yaratıcılığın yadsınmasına varmakta, tek amaç tutkuları gerçekleştirmek, ihtirasları doyurmak, boşalmak olmaktadır. Tutkular, ihtiraslar doğal olarak artmakta, yeni sapıklıklar ortaya çıkmakta, cinsel arzu, yapay üstünlük arzusu ve binbirtürlü sapık arzu abartılmakta, icad edilmekte. Feodallerin ve burjuvanın yaşantısına bakmak söylenenleri kanıtlar sanırım. (3).

Bütünselliğin bu temel yıkılışı giderek her alana yayılmakta, değişik düzeylerde yansımaktadır. Artık insanın düşüncesi, duyguları birbirinden ayrılmakta, belli zaman ve durumda şunu düşünmesi, bunu duyması yasaklanmaktadır. «Bugün sevgi ve ekonomik ilişkiler karşıt iki kutupta toplanmış gibiler» (4). İşçinin işini, tüccarın bankacıyı, öğrencinin dersini, üretim ilişkisi içindeki insanların birbirini sevmesi gülünçtür, olanaksızdır burjuva toplumda. Bu parçalanış ve bazı duyguların üretim sürecinde yasaklanışı doğal olarak bu duyguların tamamiyle ortadan kalkmasına yol açmaktadır: Bir burjuva için artık karısını sevmek, bir insanla dost olmak, bir şiirden zevk almak da olanaksızlaşmaktadır. «Burjuva medeniyeti toplumsal ilişkileri para ilişkisine indirgemiştir. Toplumsal ilişkilerde duygu sözkonusu değildir artık» (5). İnsanın duygularının üretim sürecinden çıkarılıp atılması, bu duyguların toplumsal ilişkilerden de kovulmasıyla sonuçlanmaktadır. Yani yok olup gitmektedir bu duygular. Burjuva toplumu yeni bir «bütünselliğe» varmaktadır: Burjuva, bütünüyle hırs olmakta, sevgiyi bütünüyle yadsımakta, bütünüyle insanlığını yitirmektedir.

III — Yanılsama

Bu parçalanış bir yanılsamaya yol açmakta, insanlar, ilişkiler arasında gerçekten hiç bir bağ yokmuş gibi görmektedirler. Üretim ilişkisiyle insanın «serbest yaşantısı» arasında, toplumsal ilişkilerle sevgi arasında, düşünceyle duygular arasında bir bağ olabileceğine, bir çok duygunun aynı duygunun iki parçası olabileceğine insanlar artık inanmamaktadırlar. Her şey başka bir şeydir, soyut, tek başına bir şeydir onlar için. Çünkü yaşantıları bunu göstermektedir onlara.

Bütünselliğin Tarihsel Evrimi

Tarihsel gelişimi izlersek, ilkellerde bütünselliğin varolduğunu, sınıflı toplumların gelişmesiyle bunun yadsındığını görürüz.

İlkel insanda, gerek yaşantıda gerekse bunun yansıması olan bilinçte bütünsellik vardı. İlkel insan, bütün eylemlerinin birbirine bağlı olduğunu, «karşısındaki» doğanın ve diğer insanların bir bütün teşkil ettiğini, ve kendisinin bunlara karşı olan tutumunun etkinliğinin ve etkilenmesinin birbirine bağlı şeyler olduğunu görüyordu. İki önemli girişimi, iki üretim biçimi vardı: fiziksel gereksinmesini doyurmak için yaptığı üretim (tarım, avcılık), neslini sürdürmek için yaptığı üretim (cinsel birleşme). İlkel insan bu iki temel girişimi birbirinden hiç ayırmamış, bunları tam bir bütünsellik içinde görmüştür.

«... doğum törenleri örnek alınarak geliştirilen ve toprağın bereketini arttırmak amacının güden yeni büyücülük törenlerinin eşliğinde tarım yapılmaya başlandı. Tarımın geliştiği hangi toplumsal ortamı incelersek inceleyelim, orada ekinlerin doğum tanrıçasına kutsandığını, ya da kırıldığını görürüz.» (6). Yani toprağın doğurmasıyla kadının doğurması arasında bir ilişki, bir benzerlik kuruluyor, ikisi de aynı olayın değişik şekilerde oluşması olarak görülüyor. İnsan için en önemli iki şey olan bu olgular bir bütün içinde kavranıyor. Böylece insanın bütünselliği en temelde gerçekleşiyor. Ve bütünsellik giderek onun bütün diğer girişimlerine, bütün üst yapı kurumlarına da yayılıyor. Elbette ilkelerde sözkonusu olan sağlam bir bütünsellik, doğru bir bilinçle varılan bütünselllik değildir. Ve üretim ilişkisine bağlı olarak sınıflı toplumla birlikte yıkılıp gidecektir.

İki temel üretim arasındaki bütünselliği başka örneklerle de gösterebiliriz. Avcı kabileler avcılıkla cinselliği her zaman özdeşleştirmişlerdir. «... sığır boynuzlarına öldürülen hayvanların kanı doldurulur. Kadınların bu boynuzlara dokunmasına izin verilmez. Dokunurlarsa hayvanların güzel bir kadın biçimine girip avcıyı baştan çıkaracağına ve ondan öc alacağına inanılır.» (7). «Bachofen'in belirttiğine göre tarih öncesi avcılar kadınlarıyla sevişirken kulübelerinin ya da mağaralarının dışına erkeklik simgesi olan bir mızrak dikerlermiş... Çiftleşme ve avın mızrakla vuruluşu, kadından ve hayvandan kan akması ilkel insanın kafasında birbirine karışarak yaşama sürecinin benzeşen ya da özdeş nitelikleri oldu.» (8). Fischer'ın bu özdeşleştirmeyi yalnızca kan akmasına ve erkeğin cinsel organıyla mızrak arasındaki benzerliğe bağlaması sorunu basitleştirmektedir. Bunun daha temel nedenleri olması gerekir; iki olgunun insanın en önemli girişimi olması, iki olgunun da insanın yaşaması için gerekli olması... gibi temel nedenleri araştırmak zorundayız. Başka bir önemli neden de ilkel toplumlarda insanın henüz kendini doğadan soyutlamamış olmasıdır; o henüz kendini bir hayvan olarak görmektedir. Örneğin ilkellerde kadınların kuzuları emzirdiği görülmüştür. Yani insan, avının nesnesiyle cinsel eşini aynı görmekte, ikisiyle de içinde bulunduğu hayvan türünün birer üyesi olarak ilişkiye girmektedir. Bu ve diğer nedenler bu iki ilişkiyi onun gözünde bütünsemektedir. Bunu, çocukların avcılığa ve cinsel hayata aynı yaşta, aynı törenle başlamaları da göstermektedir.

Yukarda söylediğimiz gibi, ilkellerde üst yapı kurumları da zorunlu olarak aynı bütünselliği göstermektedir. İlkelerde din hiç bir zaman bugünkü dinler gibi somut gerçekle, fizik dünyayla ilgisizmiş, bunlardan tamamiyle bağımsızmış gibi görünmemiştir. İlkellerde din dünyada karşılaşılan güçlükleri çözmek için kullanılan, düşmanlara, bu ister doğa, ister insanlar olsun, yönelmiş bir silâhtır;öbür dünya hikâyeleri yoktur; tapılan tanrılar günlük yaşantıdaki önemli hayvanlar, bitkilerdir. Yani din insanın somut yaşantısının, günlük mücadelesinin bir parçasıdır, bu yaşantıyla bir bütünü oluşturur. Tarımın başladığı yerlerde bereket, döllenme tanrı olarak görülmüştür. Örneğin Çinde mabetlerde linga adı verilen heykellere rastlanmıştır; bunlar erkek cinsel organlarının büyük boyda heykelleridir. Burada cinsellik, tarım ve din bir bütünü oluşturmaktadır. Bilindiği gibi büyücülük de somut dertleri gidermek için kullanılmıştır. Bazı yerlerde büyücülerin erkeklik organlarını kesmesi de ilkelerde dinle cinselliğin birbirinin içinde düşünüldüğünü gösterir. Kısacası din, insanın gereksinmelerini giderme eyleminin yani üretimin ve doğayla giriştiği yaşama kavgasının bir aracı olarak görülmüştür.

Sanat için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Gelişiminin ilk günlerinde sanat somut hayatın dolaysız bir parçası, insanın günlük mücadelesini kolaylaştırmak için bir araçtı. Sanatın önemi doğaya, diğer insanlara karşı bir etkinlik olarak kullanılmasında, üretimi kolaylaştırıcı bir nitelik taşımasındaydı. İlkelerde belli bir insanı ya da olguyu adıyla anmanın ya da betimlemenin güç sağlayacağı inancı, ritmin gerek çoşkunluk verici gerekse çalışmayı hızlandırıcı, zevklendirici özelliği sanatın bir araç olarak gelişmesini sağladı. Sanatın ilkellerdeki bütünselliğini çalışma türküleri en iyi şekilde gösterir. İlkellerde sanat ve üretim zaman bakımından birlikteydi, üretim yapılırken türküler buna eşlik ederdi; sanat ve üretim işlev bakımından da bir bütündüler, türküler işi kolaylaştırmak, çabuklaştırmak için söylenir buna karşılık da bu türküler işin ritmini, özünü taşırlardı. Bugünkü halk sanatında bu bütünsellliğin izlerini görebiliriz. En belirgın bir ritmi olmayan halk müziği yoktur. Halk dansları incelenirse, soyut görünen figürlerin üretimle ya da diğer somut olgularla yakından ilgili olduğu görülecektir. Çalışma türküleri halâ yaşamaktadır. Düğün gibi olguların ilkellerde eğlenmekle, kutlamakla ilgisi yoktu, bunlar güç vermek için, bereket sağlamak için yapılan törenlerdi. Ve bugün düğünlerdeki bazı adetlerde bunun izlerini halâ görürüz. İlkel insan için sanat diğer bütün girişimleri gibi insanın bütünsel hayatını tamamlıyan bir parçadır.

Sınıflı Toplumlarda Sanat ve Bütünsellik

A. Altyapının Sezilmesi

Yukarda da belirttiğimiz gibi ne kadar derine itilirse itilsin bütünsellik sınıflı toplumlarda da geçerlidir; insanlar bütünselliği görmezler, yaşantılarını bütünselliğe uydurmazlar, ama bütün olgular birbirini etkilemekte, insan somut çevresinin bir ürünü olmakta, ve son çözümlemede de ekonomik ilişkiler bütün olguları belirlemektedir. Bir çok sanatçı yarım yamalak da olsa, bilinçsizce de olsa bu temel bütünselliği görmüş, sezmişlerdir. Aslında gerçekçi sanatçılar bu durumu ister istemez yansıtmak zorundadırlar; toplumu gerçek şekliyle inceleyip yansıttıklarında ekonomik altyapı, toplumun belirleyici özelliği kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Bu durumu bir kaç örnekle açıklayabiliriz:

Stendhal'in Kırmızı ve Siyah'ı iki aşk hikâyesinden oluşur. Temelinde Julien'in yaşantısı, tutkuları vardır, ve pisikolojik çözümlemeler birçoklarınca kitabın özüdür. Oysa aslında Stendhal toplumsal çözümlemeler yapmaktadır; Julien'in pisikolojisinin toplumsal nedenlerini en gerçek biçimde koymaktadır ortaya. Onun fiziksel olarak zayıf oluşunu, ailesince horlanışını, Napolyon sonrası Fransa'sında yaşayışını, ve en önemlisi sınıflar arası ilişkileri, hırsının, aşağılık duygusunun, tutkularının temeli olarak gösterir. O gün Fransa'sındaki toplumsal durum, sınıflar arasındaki ilişkiler belirler Julien'in bilicini, eylemlerini.

Balzac'da daha da belirgindir bu. Goriot Baba'da bir babanın duyguları, mutsuzluğu, kızlarının duygusuzluğu anlatılmakta, ama Balzac bunların hepsinin toplumsal nedenlerini de yansıtmaktadır. Aslında anlatılan, o günkü ekonomik durum, sınıfların durumu ve bunların yol açtığı toplumsal değerlerle kişisel davranışlardır. Yine Balzac'ın bazı romanlarında günün ekonomik durumunu, borsa oyunlarını en ince ayrıntılarına kadar sayfalar dolusu buluruz.

Tolstoy'u, «Ölümden Sonra Dirilme» yi ele alalım. Tolstoy peygamberce vaazlar vermesine, kurtuluşu İsada bulmasına rağmen, roman boyunca oldukça tutarlı bir şekilde toplumu eleştirmiş, kendi vaazini yalanlarcasına, somut şartlardan, sınıflar arası ilişkilerden yola çıkıp Nehlûdov'un durumunu bu toplumsal ilişkilere bağlamıştır. (9). Bütün yanılgılarına, yanlış düşüncelerine rağmen, altyapıyı, ekonomik ilişkilerin önemini sezmiştir Tolstoy.

Bütün gerçekçi sanatçılarda görmekteyiz bu durumu. Oysa Camus'da, Kafka'da, Beckett'da bu temel bütünsellik yoktur. Bu yazarlar bütün somut şartları görmezlikten gelmekte, duydukları bunaltıyı toplumdan soyutlamakta, «kafaları üzerinde durmaktadırlar». Örneğin Tolstoy da bürokrasi karşısında, adliye karşısında Kafka'nın duyduğu bunaltıyı duymuş, ama bunu somut bir şekilde vermiş, Dava'daki gibi sorunu soyutlamamıştır.

Bütünsellik elbette en iyi şekilde Marxist yazarlarca anlaşılıp yansıtılmıştır. Örneğin Gorki bir çok yapıtında toplumsal sorunlara hiç dokunmaz, somut insandan yola çıkıp onun duygularını, sevgisini anlatır. Bir aşkı, basit bir yaşantıyı, bir güzellik karşısındaki duygulanımı, bazen iyi bazen kötü bir tutkuyu anlatıverir, ve başka hiç bir şeyden sözetmeden insanı, toplumu bütünüyle kavratır bize.

B. Bütünselliğin Doruğundaki İki Ozan ve Devrim

Sınıflı toplum başından beri politikayı herşeyden soyutlamış, sınıflar üstü devlet görüşü politikanın diğer her şeyden ayrı olduğu yanılgısını güçlendirmiştir. Ve bugünkü burjuva toplumlarda birbirinden en fazla ayrılmış iki kavram vardır: politika ve aşk. Aşk somut dünyadan iyice uzaklaştırılmış, gizemli bir şey şekline dönüştürülmüştür. Burjuva, aşkla politikanın değil bütünselliğini düşünmek, bu kavramların yanyana gelmesini bile anlayamaz. Çünkü burjuvanın dar görüşlülüğünden de önemli bir şey önler bunu: politika insanları ezmek, insanları sömürmektir, insanları sevmemektir kısacası; aşksa somut dünyadan tamamiyle ayrılan ve bu yüzden de yitip giden bir şeydir onun için. Bu iki kavram nasıl yanyana gelebilir öyleyse?

★

«İşte bir kez daha
Bu can bendeyken
Delin, divânenim işte
Uuuuy gelin...

Devrimi, halkını, gelecek günleri bir gelini severcesine sevmektir bu.

«Sevmekle doğrulanmıyor madem kalbimiz

girelim yârimizin avlusuna tam tekmil

ve mürdüm erikleri

ve dopdolgun elmalarıyla o bahçede

o geniş kalçalı yarimizi dört kere.»

Kavgayı, dünyayla dalaşmayı, isyanı yârini arzularcasına arzulamaktır bu.

Yani bütünselliğin doruğudur.

Burjuvaların bir türlü anlayamıyacağı bir bütünselliktir bu, aşkla politikanın bütünselliği.

Bir yanda bilinç vardır, iki ozan da temellerindeki sevgi duygusunun tek bir duygu olduğunun, kadına ya da devrime karşı duygularının, arzularının, coşkunluklarının aynı olgunun iki şekli olduğunun bilincindedirler; diğer yandan, duygusallık açısından bu bütünsellik öyle bir noktaya gelmiştir ki, bu iki arzuyu ayırdedemezler, yüreklerini dolduran coşkun devrim sevgisini, en içgüdüsel, en coşkun bir sevgiyle, kadına olan sevgiyle duyarlar. Böyle anlatmak zorunda oldukları için değil, böyle duydukları için böyle anlatırlar. Sözkonusu olan bir benzetme, yalnızca bir imge değildir. Bu iki duyguyu birlikte duymaktır, bütünselliği kavramaktır, sözkonusu olan aşktır, dehşetli bir arzudur, coşkunluktur.

«İlân-ı aşk makamından bir mısrâ,
Yeşerip, kımıldar içimde,
Düşer aklıma gözlerin...»

Sevda şiiri yazmaktadır Ahmed Arif, ilân-ı aşk etmektedir. «Ol sevda»dır bu, «salkım bakış»tır, «en çatal, en ası, en cehennem koncası memeler»dir. Halkına, devrime olan sevgisini yansıtmak için başka bir duyguyu kullanmaz Ahmed Arif, duygunun ta kendisidir anlattığı.

«benim kavgamdır o, aşk diye tanınan»

der İsmet Özel. Aynı bütünselliktir bu; aşk kavgasıdır, sevgili proletaryadır.

«yüzüne ay kırıkları çarpıp uyansın sevdiğim.»

İsyandır Özel'in aşık olduğu. Cinsellikle karışmaktadır bu onun şiirinde:

«ey çırpınan bir geyiktir memelerin
karnın ısırgan otları gibi aklımda»

Eyleme yâriyle sevişircesine girer, aynı arzuyla ister ikisini de, aynı şehvetli arzuyla. Ama bu ne cinselliktir ne de basit bir benzetme; duyulan arzunun, coşkunluğun birliği, bütünselliğidir bu.

«dalaşmak dalaşmak dalaşmak
böylece aşk akranım oluyor benim.»

✶

Bütünsellik yanlış bir düzeyde vardı ilkellerde. Sınıflı toplumla birlikte parçalanmaya başlamış ve burjuva toplumunda parçalanma en yüksek noktasına varmıştır. Yani sınıflı toplum bütünselliği yadsımıştır. Yadsınmanın yadsınması sınıfsız toplumla birlikte oluşacak ve bütünsellik bu toplumda yüksek bir düzeyde gerçekleşecektir. Yepyeni bir yaşantının içinde yepyeni bir insan doğacaktır; yitirdiği bütünselliği bulan, her eylemini, her duygulanımını bir diğerine bağlayan, bütün yönleriyle gelişebilen bir insan olacaktır bu.

Yarınki insanın tohumları bugünkü insandadır. Devrimciler bütünselliği kavramak, görüşlerinde, yaşantılarında bütünselliği gerçekleştirmek zorundadırlar.

AYHAN GERÇEKER

---

(1). Karl Marx, «Felsefe İncelemeleri», Feuerbach Üzerine Tezler, Sol Yayınları, s. 68.
(2). Karl Marx, «1844 El Yazmaları», Payel Yayınevi, s. 71.
(3). Bence Kemal Tahir'in en önemli yanı bu 'çirkef'i göstermesidir.
(4). Christopher Caudwell, «The Concept of Freedom», A Study in Changing Values: Love. s. 49.
(5). Christopher Caudwell, a.g.e., s. 44.
(6). George Thomson, «Marxizm ve Şiir», Uğrak Kitabevi, s. 53.
(7). Ernst Fischer, «Sanatın Gerekliliği», De Yayınevi, s. 174.
(8). Ernst Fischer, a.g.e., s. 176.
(9). Tolstoy'un bu çelişik durumunu Lenin, Tolstoy hakkında yazdığı altı makalede ortaya koymuştur. Tolstoy köylü düşüncesini yansıtmaktadır.

DİNOS CHRISTIANOPOULOS

(1931 -)

Türkçesi: Defne SANDALCI

Askerlik Dönüşü

şimdi ESA* yok artık
çavuş sesleri düşleri delen
mutfaklarını temizleten binbaşı karıları
her akşam bir avuç sıcaklığın özlemiyle barakalarda
sigara üstüne sigara yakmak

şimdi
palaskam ve beremden ırak
partal postallarım bir özgürlük düşüne koyveriyor
beni
bağrı açık bir gömlek kendimin sahibi olduğumu
anlatıyor
ve işte silahımı sildiğim bez parçası
bana teftişleri anımsatsın diye saklıyacağım onu

birşeyler almak isterdim gitmeden önce
kızkardeşime kurdelâ bir iki oyuncak çocuklara
oysa ceplerim de yüreğim gibi bomboş
bir daha gezinmek sokaklarda
ve Selâniği görmek son bir kez
ama ayaklarım yok artık gözlerim yok
konuşmak bile istemiyorum
aklım hep köyüme gidiyor

8 at, 40 erat
(artık bitsin korkunç sınavlar
bu son armağanı olsun vatanın bize)
fakat nedir bu sarsıntı apansız yüreğimi sıkan böyle?
şimdiyedek çektiklerimiz ne ki
çekeceklerimizi düşündükçe
işsizlik, kuraklık, kıtlık
hergün bir parça ekmek uğruna katlanılan yeğin acı
parasız baba ve ağlayan çocukları
ve Amerika'daki amcamız inanca verir yalnız

bu askerlik görevinin sonu olmadığına.

*ESA —Yunanistan'da ordu polis örgütü (inzibat).



Dinos Christianôpoulos 1931 de Selanik'te doğdu. Yine Selanik'te Eski Yunan Edebiyatı üstünde üniversite eğitimi yaptı. Daha sonra aynı kentteki Halk Kütüphanesinde çalışmaya başladı. «Diagonal» adlı edebiyat dergisini çıkardı. Bir çok şiir kitabı var. İlk şiirlerinde geniş ölçüde Kavafis'in etkisi görülür. O dönemdeki şiirlerinde hayat üstüne alaycı bir görüşü yansıtmak amacıyla tarihsel kişi ve olayları işledi. Daha sonraları şiirinde aşamalar yapmış ve eski şiirine oranla dili, uyağı, duyguyu şiirinin özüne bağlı olarak en arı bir biçime sokmuştur. Son şiirleri bir anı defterinin yazılışı gibi açık, içten, sıcak itiraflarla doludur. Yunan şiirinde önemli bir yeri olan Dinos Christianôpoulos'un bütün devrimci sanatçıların tutuklandığı cuntadan sonraki durumu hakkında bilgi edinebileceğimiz her hangi bir kaynak bulamadım.

D. S.

Mutluluk Dönemi

tam aşkı ve şehveti bırakıp
komşumun mutsuzluğunu yazmayı düşünüyordum ki
sana rastladım ve düştüm bir karmaşanın içine
uçtu gitti bütün tasarılarım

şimdi görüyorsun oturmuş şarkılar yazıyorum yine
yanıp tutuşarak yeşilimsi gözlerine
susayarak ağzının ıslak dokunuşuna
kırda bir aşk gezintisini anımsayarak
eşsiz düşkünlüğümüzden sersemlemiş
sivrisineklerin ısırdıkları bizi
ve vurdum duymazlığımıza şaşkın
dikenlerin tırmaladıkları bedenlerimizi

bir mutluluk dönemiydi o
bunun için bağışlasın beni mutsuzlar
acı çekmedim daha
komşumunkinin bana dokunacağı kadar

Bedenden Bedene

kendimi bir gülümseyişe salacağımı söyledim
iki dudağın beni nereye süreceğini görmek için,
kucak gibi açılan
ve verinmeden verinmeye gülümseyişten gülümseyişe
bedenden bedene
bu yere vardım ölümün kanınla birleştiği
yüzün olduğu seni bürüdüğü parçaladığı
daha çok ezginleştirdiği uysallaştırdığı seni

öyle ki ne suskunluk seni kurtarabildi artık
ne de onur

MURAT BELGE

Divan Edebiyatı Geleneği

Edebiyatta gelenek konusunun yoğun bir biçimde tartışıldığı bu günlerde Mehmet Doğan'ın «Sanatta İlericilik Gericilik Üstüne» adlı bir yazısı **Yeni Dergi**'de yayımlandı (Ekim 1970 sayısında). Genellikle serin kanlı ve dikkatli tutumuyla tanıdığım Mehmet Doğan burada bazı çok önemli dikkatsizlikler yapmakta. Yazar, **Halkın Dostları**'nı da suçladığı için, bu yazısındaki kavram kargaşalığa değinmemiz zorunlu oluyor.

ŞİİRDE ARAÇLAR VE KALIPLAR

Mehmet Doğan'ın amacı, ilk bakışta göründüğü şekliyle, genel olarak geleneğe dönmenin gericilik olmadığını, özel olarak da, divan şiirinin kalıplarından yararlanmakla Turgut Uyar'ın gericilik yapmadığını kanıtlamak. Ama getirdiği kanıtlar bu amacı gerçekleştirmekte yetersiz, çok kere de konuyla ilgisiz. Yazar, çıkış noktası olarak Aragon'u seçmiş, Aragon'un otoritesiyle sözlerini desteklemek istemiştir. Şöyle demiş Aragon: «1940'lardayız şimdi. Sesimi yükseltiyorum ve diyorum ki, bugün yeni bir dünya varken ortada artık yeni kafiyeler bulunamaz diye bir şey söylemek doğru olamaz.» İşte bu söze dayanarak Mehmet Doğan, Türkiye'de de divan tarzında şiir yazılabileceğini söylüyor. Oysa iki şey arasında dağlar kadar fark var. Uyağın yeniden kullanılmasını, Mehmet Doğan, nasıl olmuş da geleneğe dönüş olarak görmüştür, burasını anlamak güç. Şiirin araçları vardır. Teknikle ilgilidir bunlar. Şair uyak kullanır, söz sanatlarına başvurur, tekrarlama, benzetme yapar, ses uyumlarını ya da uyumsuzluklarını kullanır. Bunlar bütün ulusların şiirlerinde ve bütün dönemlerde böylece kullanılagelmiştir. Yani gerek diyakronik, gerek senkronik bakımlardan bütün dünya şiirinin malıdır. Aliterasyon kullanan bir İngiliz şairi, aliteratif Eski İngiliz koşuğuna döndüğünü düşünmez bile. «Geleneksel şiir» deyince, uyaklı, ölçülü şiir düşünülür çoğu kez; ama buradaki «geleneksel» sözü bizi yanıltmamalı. Bütün dünya şiirinin geleneği kastediliyor bu sözle, yalnızca ulusal bir gelenek değil. Yani, Aragon, «ben yeniden uyaklı şiir yazacağım,» dediği zaman, «Fransız şiirinin geleneğine dönüyorum,» demek istemiyor, **şiirin** geleneksel ögelerinden yararlanmakta devam edeceğini söylüyor. Bu geleneksel **şiir ögeleriyle,** Batıdaki sone, rondo, vb., bizim divan edebiyatının gazel, kaside gibi geçmişte kalmış **şiir formları** arasında zorunlu bir ilişki yoktur. Ancak, evrensel geleneksel şiir ögelerinin, bu ulusal geleneksel şiir biçimlerinde **de** varolması anlamında bir ilişki vardır.

Divan edebiyatının şiir kalıplarına dönmekten söz ettiğine göre Mehmet Doğan'ın bu bağlamda Aragon'u anması bir sürçme olsa gerekir-çünkü Aragon adının ağırlığıyla dikkatsiz okuru kandırmak gibi kolay yollara başvurmayacak kadar ciddî bir eleştirmendir.

TOPLUMSAL DÖNEMLER VE ŞİIRSEL KALIPLAR

Asıl konumuz «geçmişteki şiir kalıplarına dönmek» olduğuna göre, bırakalım Aragon'u, uyağı, vb., şiir kalıplarıyla toplumsal yapılar arasındaki bağlantılar sorununa geçelim. Böylelikle, birtakım şiir kalıplarının «geri» olarak nitelenip nitelenemeyeceğini tesbit etmiş oluruz.

Bir şiir kalıbına «ileri» ya da »geri» demek insanın aklına kolay kolay gelmez. Bir «sone» ya da bir «gazel» hayli masum nesnelerdir. Akıldışı bir iştir böyle terimlerden yola çıkarak ilericilik, gericilik üstüne yargılar vermek. Netekim Mehmet Doğan da yazısının ikinci bölümünde bu doğrultuda sözler söylüyor ve ilericiliği kalıbın değil, içeriğin belirleyeceğini anlatıyor.

Gelgelelim, lafı burada bırakmak da bir çözüm getirmiyor. Evet, bir şiir kalıbı boş bir kaptır, içine dökülene göre nitelik değiştirir. Ama niçin belli dönemlerde belli kalıplar kullanılır da başka dönemlerde bunlar gözden düşer? Ya da, niçin, eski bir kalıbı kullanan bir şairin bu kalıba yeni bir ruh getirdiği sözüne hemen her edebiyat tarihi kitabında raslarız?Birtakım kalıpların zamanla kullanılmaz ya da az kullanılır oluşunun, «bıkkınlık» gibi bilim dışı bir gerekçeden başka, kendine özgü bir mantığı yok mudur?

Sosyalist bağnazlığı denmesin diye, alabildiğine bireyci bir şairden kanıt getireceğim ben de- «gelenekçi» Eliot'dan. «'Serbest Koşuk' ÜzerineDüşünceler» adlı yazısında Eliot geleneksel uyaklı şiirin yok olmayacağını söylüyor ve şöyle devam ediyor: «Soneye gelince, ondan emin değilim. Ama, karmaşık biçimsel kalıpların çürüyüşünün serbest koşuğun ilerlemesiyle hiçbir ilgisi yoktur. Birinci süreç, çok daha önce başlamıştı. Sadece, insanların aynı sorunlar üzerinde çalıştığı, sıkı sıkıya örülmüş ve türdeş (homojen) toplumlarda, örneğin Yunan korosunu, Elizabeth çağı liriğini ve Trubadur kanzonunu yaratmış toplumlarda, bu gibi kalıpların gelişmesi kusursuzlaştırılabilir.» Böyle diyor «gerici» Eliot.

Ancak, Eliot'ın bu sözü de bir bakıma sezgisel bir doğrudur. Sorunu biraz daha inceleyelim. Bir üretim tarzının kendine göre bir dinamiği varsa, ve altyapı son belirleyiciyse, edebiyatın da toplumsal belirlenmelere uğrayacağı açıktır. Bu, genellikle kabul edildiği üzere öz biçimi yaratsa da, yaratmasa da, edebî biçimlerde toplumsal belirlemelerin de rolü olduğu anlamına gelir. Yani edebî biçimler, dolaylı olarak, kademeli etkilenmeler sonucu, toplumun yaşayış ritmini yansıtırlar. Sanırım bu açıklamalar, Eliot'ın sezgisel doğrusunu daha bilimsel bir tabana oturtmaktadır.

Osmanlı toplumu Batıda oluşan kapitalizmin dışında kalmış ve kendi dinamiği onu önemli bir yapı değişikliğine götürmemişti. Bu anlamda, Osmanlı toplumunun dural (statik) bir toplum olduğu ve bütün üstyapı kurumlarında da aynı durallığın büyük ölçüde egemen bulunduğunu söyleyebiliriz. (Açıklamamın bu kadarıyla çok şematik göründüğünü, toplumsal dinamikle üstyapı, ve özellikle edebiyat ve şiir arasındaki dolayımların özetin özeti bir biçime indirgendiğini biliyorum. Ama bütün bu konulara girmek dengesiz bir şişmeye götürecektir yazıyı. Önümüzdeki sayıda bu sorunu daha açıklıkla ele alacağımı söyleyerek konuya dönüyorum.) Netekim divan şiiri, özde hiçbir yenilenmeye gitmemiş, biçimi de olduğu gibi kabullenerek (Sultanın egemenliği bile - sık sık ayaklanma olduğuna göre - böylesine güçlü bir tabu olmamıştı) varolan kalıpların yetkinleştirilmesinden başka bir sorun tanımamıştır. Bazan bir yenilik örneği diye gösterilen müstezadı da (bugüne kadar bulunmuş tek örnek de bu sanırım) kalıpları yırtmak değil, varolan kalıplarla oynarken raslansal şekilde türeyivermiş bir «aykırılık» olarak kabul etmek gerekir. Şunu hiç unutmayalım ki özde olsun, içerikte ya da biçimde olsun, «yenilik yapmak» divan şairinin sorunu değildir. Divan edebiyatında yenilikçiler keşfetmek, kendi problematiğimizi, bundan hiç haberi olmayan kişilere yakıştırmak olur.

Çağdaş sosyalist estetiğe uygun şiir dış dünyayla ilişkiler kurar, hayata açıktır (şüphesiz bu iş şairin bireyselliğini ezmek pahasına yapılmamalıdır). Çağdaş burjuva estetiği uyarınca yazılmış şiirde ilişkiler şiirin kendi içinde, kelimeler, imgeler, sesler, vb. arasında kurulmuştur. Sanki sadece şair değil, şiir kendisi de öznel bir varlıktır. Burjuva geleneğinin bugünkü yaygın örneği «içine kapalı» şiirdir. Eliot'ın sözünü ettiği çeşitten toplumlarda yazılan şiirde ise, ilişkiler şiirlerle, şiirlerin **göreneği** arasında kurulmuştur. Ve görenek, toplumsal yapının egemenliği altındadır. Örneğin divan şiirinde «servi» boyun, «keman» kaşın anlamı ancak görenekle anlaşılır-hayata açılıp hayatı yansıtma, ya da içine kapanıp şiir içi ögeler arasında denge ve bütünlük kurma, göreneğin ağırlığı karşısında ikinci plana düşer bu çeşit şiirde. Ve ancak bu çeşit şiirde «nazire» gibi türler serpilir.

Bütün bunlardan sonra Mehmet Doğan'ın yazısına dönebilir ve şiir kalıplarının, zamanlarına, ilk bakışta sanıldığından daha güçlü bağlarla bağlı olduğunu söyleyebiliriz. Ve işte bu yüzden, Mehmet Doğan'ın yazısının ikinci kısmı da, içerdiği bazı tartışılmaz doğrulara karşın, havada kalmaktadır. «Sanatlarda geleneği yadsımak da gereksiz bir davranış olurdu.» diyor Mehmet Doğan; Nâzım, rübai yazmakla gerici mi

oldu? diye soruyor. Bunlar totolojik sözler bir yerde. Elbette gelenek yadsınmaz. Nâzım rübai yazmakla elbette gerici olmaz. Ama sorunumuz bu değil. Soruyu gerektiği gibi sormaya nedense yanaşmıyor Mehmet Doğan, şöyle koyuyor soruyu: «1970'de, Türkiye'de, divan tarzında şiir yazılabilir mi?» Gelenek üzerine kopan tartışmaların özünü yeterince açıklıkla kavramıyor bu soru. Mehmet Doğan'ın cevabıysa, büsbütün bulandırıyor konuyu.

YAŞAYAN GELENEK OLARAK DİVAN ŞİİRİ

1970'de, Türkiye'de divan tarzında şiir elbette yazılamaz. Yukarıda saydığım nedenlerden ötürü yazılamaz. Mehmet Doğan da, Kemal Tahir gibi, yazılsın mı istiyor acaba? Ya da, Turgut Uyar, 1970'-de, Türkiye'de, **divan tarzında şiir yazmış mı?**

Mehmet Doğan'ın daha sonra yazdıklarına bakınca görüyoruz ki o da istemiyor böyle bir şiir yazılmasını ve gene Mehmet Doğan, Turgut Uyar'ın bu şiiri yazmadığını söylüyor. Ama buraya kadar kavram kargaşalığı öylesine yoğunlaşıyor ki, içinden çıkması bayağı güç.

Turgut Uyar divan biçimlerini kullanmış ama bunlara bağlı kalmamış. «Gerek kafiye düzeninde, gerekse dizelerin, beyitlerin uzunluğunda kendini tamamen özgür hissetmiştir. Görebildiğim kadarınca şiirlerin hiçbirinde bir vezne uymamıştır. Hiçbir şiirde makta beyti yoktur. Bu, kendine özgü bir gazel ya da mesnevi biçimi yaratma çabasından değil, **bugün bu biçimlere sıkı sıkıya bağlı kalmanın gereksizliği** duygusundan gelmektedir. Hattâ bazı yerlerde **o demirden kalıplar içine takılıp kalma** zorunluluğuyla **alay etmektedir.»** (Altını ben çizdim.) Devam edelim: «Biçimde belli bir ölçüde benzerliğe karşılık içeriği bilinçli bir şekilde değiştirmiştir Uyar. Münacaatta tanrının, naatta peygamberin, kasidelerde padişahların, vezirlerin, paşaların yerini **halk** almıştır.» Son olarak bir alıntı daha: «Divan şiirinin **ağdalı, basmakalıp simgeli** dilini de baştan aşağı devrimleştirmiştir Uyar... divan şiirindeki **kupkuru, içi boş ve yalnızca simgesel** içeriklerden kurtulmuş, capcanlı doldurmuştur şiiri.» (Altını ben çizdim.)

Mehmet Doğan'ın gelenekle ilgili genel sözlerinin yanısıra Turgut Uyar'ın kitabıyla ilgili sözlerinin özü burada. Bütün bunlardan ben iki sonuç çıkarıyorum: 1) divan şiirinin öyle matah bir şey olmadığı, 2) Turgut Uyar'ın divan şiirini kullanmaktan çok, divan şiirine karşı çıktığı. Öyleyse nedir bu gürültü? «1970'de, Türkiye'de divan tarzında şiir yazılabilir mi?» sorusu niye?

Mehmet Doğan geleneği yadsımanın doğru olmayacağını şöyle açıklıyordu: «Sağlam ve köklü geleneklere dayanan sanatlarda birçok teknik sorunlar çözülmüş ve yeni atılımlara hazır durumdadır. İmgeler işlene işlene zenginleşmiş, incelmiştir.» Peki, Mehmet Doğan'-ın biraz daha yukarıda aktardığım, divan şiiriyle ilgili sözleri, böyle «sağlam ve köklü» geleneği mi düşündürüyor bize? Turgut Uyar'ın **Divan'**la yaptığı atılım, Mehmet Doğan'ın kendisinin altını çizdiğim sıfatlarıyla nitelediği divan geleneği tarafından hazırlanmış mıdır? Divan şiirinin mazmunları yanından geçmediyse Turgut Uyar, «işlene işlene zenginleşmiş, incelmiş» imgeleri divanın, ne işe yaramıştır. Bu yazıdan anladığımız, divanın çözdüğü teknik soruları, Turgut Uyar'ın hiç umursamadığıdır. Sonra, bir gelenekle **alay ederek** mi o gelenekten yararlanır şair? Divan şiiriyle halk şiiri Türk şiirinin ana kaynaklarıdır, diyor Mehmet Doğan. «...daha kaynaktaki bu damganın yadsınması mümkün değildir,» diye ekliyor. Sonra da, uzun uzadıya, Turgut Uyar'ın bu damgayı nasıl yadsıdığını, ona hak vererek, anlatıyor. Bayağı güç bu mantığı izlemek.

Bu kargaşalığın içinden belki de Turgut Uyar kendisi çıkarır bizi. Bakalım o ne diyor: «... ben divanda bütün klasik içeriği değiştirme yolunu tuttum. Bu davranışımda divanı kötüye kullananlardan da öç alma duygusu bulunabilir. Kötüye kullanıldığı sanılan bir edebiyat biçiminin **halk** adına kullanılabilme imkânlarını göstermek istedim.» Ayrıca, divan şiiri yoluyla eski bir uygarlığa bağlanmadığını ekliyor. «Öç alma duygusu», sanırım aradığımızı veriyor. Anlaşılıyor ki Turgut Uyar bir çeşit edebî muziplik yapmıştır. Divan edebiyatını ancak en yüzeysel, en biçimsel bir tarzda kullanmış, hattâ bunu divana karşı çıkmak için yapmıştır.

TURGUT UYAR'IN DEDİKLERİ

Divan edebiyatının ne dereceye kadar geleneğimiz sayılacağını önümüzdeki sayıda incelemeye çalışacağım. Şimdi Turgut Uyar'ın tutumuna gelelim. **Divan,** ne için yazılmış?

İlkin, «divanı kötüye kullananlar» kategorisi bana bir garip geliyor. Ne için hazırlanmıştı divan şiiri de, kim onu kötüye kullandı? Aslında divan olabileceği kadar iyi kullanılmıştır. Belirli bir toplumsal yapının, belirli bir zümresinin şiir gereksemesini karşılamak için doğmuş, ve bu işi «elhak» başarmıştır. Böyle demekle Turgut Uyar, **Cumhuriyet**'in Ekim sanat ekinde, Bâkî, Fuzulî ve Şeyh Galib'in «halkı uyandırmak, insan hakları ve özgürlüğü üzerine dayalı bir düzen kurmak» için şiir yazmalarını isteyen Mustafa Baydar'ın paraleline giriyor neredeyse. Gerçi, anladığım kadarıyla, insanî özünü yetersiz bulduğu için kınıyor divan şiirini ama, ancak bu kadar olurdu bu iş. Divan kötüye kullanılmış değildir. Divan, kendi kullanılış şeklidir ve başka bir şey olmak üzere yaratılmamıştır. Bu yüzden Bâkî, Fuzulî, vb. kendi alanlarının eşsiz üstatlarıdır ve gene bu yüzden şimdiki edebiyatın temeli olamazlar. Uyar sorunu tam tersine almış gibi geliyor bana. Hemen bu cümlenin ardından gelen «Kötüye kullanıldığı sanılan bir edebiyat biçimi» sözüyle ne anlatılmak istendiğini de hiç anlamadım. Fakat cümlenin bitişi gene ilk cümleyi desteklemekte, biraz da açmakta (ya da belki tam tersi). Uyar, divanın **'halk adına** kullanılabilme imkânlarını» göstermek istediğini söylüyor.

Bu imkânlar ne zaman vardı acaba? Divan şiirinin yazıldığı sıralarda mı? Öyleyse, saray edebiyatçısı divan şairlerinin bu imkânları kullanmayacakları belli. Zaten yukarıda, bu edebiyatın böyle bir amaçla yazılmadığını da gördük. Herhangi bir tarih anlayışına sığmazdı divan şairlerinden **halk adına** şiir yazmalarını beklemek. Yoksa, Shakespeare'-in de sone biçiminde bir proleter marşı yazması beklenebilirdi. Divan şiirleri yazılırken, bu şiirlere halkçı bir içerik vermek mümkün olsa, zaten halk kendisi yapardı bunu. Halk şairleri pekâlâ biliyorlardı divan şiirini. Egemen sınıf kültürü, her sınıflı toplumda olduğu gibi halka empoze edilmişti. Ama halk şairleri ancak büsbütün «afâkî» şeylerden söz edecekleri zaman divan tarzını kullandılar.

Turgut Uyar herhalde bunları söylemek istememiştir. Şu halde geriye kalıyor divan şiirinin **şimdi** kullanılması **«halk adına».** Ama, halk adına bir şiir yazılacaksa bugün Türkiye'de, bu ne diye divan şiiri tarzında olsun? Bu şiirin hiçbir zaman böyle bir içeriği ya da geleneği olmamıştır. Daha önemlisi, kalıpları, çağdaş toplumun hayat ritmini yansıtmaya elverişli değildir. Bundan şu sonuç çıkar ki, «halkçılığı» bir yana bırakalım, ne adına olursa olsun, tutarlı bir biçimde divan şiiri yazılamaz çağımızda. Birtakım gericiler bu yolu ne kadar zorlasalar da.

Ama bir şair çıkar, belli bir ses etkisi için birkaç aruz kalıbı kullanır, bir başka şair, örneğin mazmunları belirli bir biçimde birleştirip başka türlü bir etki sağlar, bir şair de değişik bir duyarlıkla tek tük gazel, vb. yazar. Bütün bunlar elbette meşrudur. Bütün bunlar elbette gericilik değildir. Ve bütün bunlar elbette divan geleneği içinde şiir yazmak değildir. Turgut Uyar'ın da o gelenekle bir ilgisi olmadığı gibi.

SONUÇ

Bu dağınık yazıdan, bu yazı çerçevesinde çözüme varmayacak bazı temalar çıktı. Toplumsal dinamiğin şiiri etkilemesi, toplumsal gelişme sürecindeki kesintiyle edebî gelenekteki kesintisizliğin bağdaşıp bağdaşamayacağı, Türk edebiyat geleneğinin ne olduğu ve divan şiirinin bu geleneğe girip girmediği, geleneklerin salt biçimsel olarak sürdürülüp sürdürülemeyeceği gibi sorunlar zorunlukla bir sonraki sayıya kalacak. Şimdi bu yazıda vardığımız sonuçları özetleyelim.

Dural toplumların şiir kalıpları, o toplumların şiir gereksemelerini karşılamak üzere yoğrulmuştur. Toplumun değişmesiyle gereksemeler de değişeceği için, eski kalıplar yetersizleşir ve giderek silinirler. Bu, kuramsal vargımız.

Divan'ın şiirsel değeri, hattâ böyle bir şey yazmanın gerekliliği ayrıca tartışılır. Ama Turgut Uyar bu kitabında divan geleneğini gerçek anlamıyla sürdüren şiirler yazmamıştır. Ne var ki, kendi sözleriyle böyle bir şeyi amaçladığı izlenimini yaratmıştır. Mehmet Doğan ise bu tutarsızlığı kuramlaştırmaya çalışarak sorunu iyice karanlığa boğmuş, sonunda Kemal Tahir'den çok daha tutarsız olmuştur. Ne isteyip ne istemediğini daha iyi biliyor Kemal Tahir. Yazının başında Doğan'ın kendisinden beklenmeyecek dikkatsizlikler yaptığını söylemiştim. Galiba bunlardan çok önemli bir tanesi de, **Halkın Dostları**'nın tutumu için, «temelinden yanlış ve sakattır» demesi .

MURAT BELGE



ADNAN ÖZYALÇINER

BİR PAZAR GEZİNTİSİ

Sıcak yaz akşamının, mavisine kara duman yürürcesine kararan göğünü tutan motor gürültüsüne uyanmıştı büyükhanım. Daracık ara sokak homurtuyla dolmuştu. Gürültü yaklaştı yaklaştı, ahşap evin macunsuz camları, tornistan yapan vapurların pencereleri gibi zangırdadı, Sonra birden kesildi gürültü. Hemen ardından üst üste çalınan kornanın sesi oğlunun geldiğini haber veriyordu. Odanın karanlık bir köşesindeki sedirde yaşlı kadın, başının altındaki iki yüksek yastığa kupkuru elleriyle abanarak doğruldu. Buruşuk yüzünde genişleyen bir gülümsemeyle kornanın bir daha, bir daha çalınmasını beklerken «Ne tuhaf» diye düşünüyordu, «kornasının sesi ötekilerden farksız. Caddeden geçenlerinkinin aynı.» Yaşlı kadın bunları düşünürken odanın kapısı gürültüyle itildi. Aralarında pek az yaş farkı olan iki genç kız, pencereye koştular. İkisi de bir an, hayran hayran pencereden sokağı seyrettiler. Yaşlı kadın arkalarından ıslıklı bir fısıltıyla:

— Nasıl bir şey, diye merak içinde sordu, güzel mi bari?

İkisi birden aynı anda ve hemen hemen aynı ses tonuyla:

— Ah, görme büyükanne pırıl pırıl! dediler.

Kızlar, yaşlı kadını yataktan kaldırıp kollarına girerek pencerenin yanına getirdiler. Ilık bir yel, büyükannenin yüzünü yaladı. Gözlerini kısarak baktı sokağa.

— Sahiden de, dedi, pırıl pırılmış, bütün öteki otomobiller gibi.

— Elbette öyle olacak, dedi küçük kız atılganlıkla. Cenaze arabası ille de kapkara olur diye boşuna korkutmuşlar bizi.

Ablasını dürterek:

— Öyle değilmi ama abla? dedi.

Öteki cevap vermedi, yalnızca başını sallamakla yetindi. Aşağıda acı yeşile boyalı arabanın kapısını özenle kitliyen babasına el salladı. Adam da kızlarıyla annesinin pencereden kendisine baktıklarını görünce sevinçle karşılık verdi yukardakilere. Evin damı üstünde çöreklenen bir parça mavilik daha büsbütün kararmamışken tahta merdivenlerin yarı aydınlığını koşarak tırmandı. Odaya girdiğinde ötekiler hâlâ penceredeydi ve kapının önündeki yepyeni cenaze arabasını seyrediyorlardı. Yanlarına yaklaşmadan:

— Nasıl buldunuz, diye sordu adam kalın sesiyle. Güzel bir araba değil mi?

Üçü birden:

— Çok güzel, gerçekten de çok güzel! diye mırıldandılar.

Adam, yanlarına yaklaşıp her akşam yaptığı gibi önce annesinin elini saygıyla öptü, sonra da kızlarının saçlarını okşadı. Kızlar da babalarını yanaklarından öptüler. Arkasından büyükanne yatağına yatırıldı. Hava kararmıştı artık. Elektrik yakıldı. Baba, büyük kızına sırtından çıkardığı lâcivert ceketini dışarı asması için uzattı. Siyah, düz renk kravatını gevşetti. Sonra pencerenin önündeki koltuğa yerleşti. Cıgarasını yaktı. Küçük kız, terliklerini koşturdu adamın. Giymesine yardım etti. Akşam yemeğinin hazırlığı için ablasının yanına, mutfağa gitmesi gerekiyorken gitmedi. Koltuğun kenarında, babasının omzuna yaslanarak durdu ayakta. Adam ayağına geçirdiği serin serin terliklere bakıp oyalanıyordu, kızının yanıbaşında dikildiğini görünce yüzünü ondan yana çevirdi.

— Ne var? diye sordu.

— Bak baba, ne düşündüm biliyor musun? Yarın pazar ya...

— E, ne olmuş pazarsa, öbür gün işbaşı. İşin yoksa arkandaki, sesi bir daha çıkmamacasına kısılan ölüye inat imamın açılan çenesini çek dur allahın sıcağında. On beş gün ne rahattım. Araba revizyondayken. Ne ölü kokusu, ne de imamın ağız kokusu. Ama güzel oldu araba değil mi, pırıl pırıl! Bütün parçaları tek tek elden geçip değişti. En başta şanzıman. Rot ayarı yapıldı. Bir santim ne sağa, ne de sola kaçar artık. Balataları sorarsan kaymak. Fren pedalına dokundun mu zınk diye duruverir. Tekerlekler de yepyeni.

— İyi ya, dedi küçük kız, işte o yüzden yarın pikniğe gidelim onunla diyecektim.

Büyükhanım, öteden:

— Ne iyi olurdu, dedi, gitsek. Deniz kıyısı bir yere giderdik. Meselâ: Kumburgaz'a. Çok sıcak olurmuş oranın kumları. Ayaklarıma iyi gelirdi belki de Komşular ne zamandır kum banyosu yapmamı öğütleyip duruyorlardı.

Adam, bir kızına, bir annesine şaşkın şaşkın baktı. İnanamamışçasına:

— Cenaze arabasıyla mı? diye sordu.

— Nerden belli, dedi küçük kız, cenaze arabası olduğu. Daha alemi takılmadığına göre neresinden belli olacak. Pırıl pırıl boyalı üstelik. Yepyeni. Sen söylüyorsun. Bence herhangi bir kaptıkaçtıdan, kamyonetten farksız. Yanları açık yazlık bir araba gibi. Körüğü indirilmiş bir özel araba sanki.

— Eski yazlık tramvaylar gibi tıpkı, diye tamamladı yaşlı kadın. Bilirsin. Püfür

püfür rüzgâr eser, renkli perdeler havalanırdı. Sense hep kucağımda dışarı sarkardın. Hem biraz da çocukluğumuzun atlıkarıncalarına, bayram arabalarına mı benziyor ne, öyle güzel! Yağız atların çektiği görkemli bir kupa sanki...

— Ben öyle kaptıkaçtılar, kamyonetler görüyorum ki, diye yeniden konuşmaya başladı küçük kız. Sabahları erkenden ya da akşamları sur dışındaki fabrikalara işçi taşıyan öyle kamyonlar gördüm ki, içleri, tıka basa, istif edilmiş insanlarla dolu. İnan, hiçbiri yaşamıyor sanki. Sapsarı kesilmiş yüzler, uzamış sakallar. Bir yorgun ölüler yığını, bir yığın içi boşalmış insan. Ne geçtikleri yeri görebiliyorlar dört yanı kapalı kamyonlardan, ne de herhangi bir şey algılıyacak haldeler. Bize canlıymışlar gibi gelen, o izlenimi uyandıran kamyonların sallantısıyla hafifçe bir o yana, bir bu yana sallanışlarından başka nedir ki... Bizimkinin suçu cenaze arabası olmasında mı yani?..

Baba:

— Belki haklısın, dedi. Evet, arabayı pazartesiye teslim edeceğim şirkete. Siz istedikten sonra, hele annem de böyle bir gezintiyi uygun gördükten sonra hay hay kızım! Arabayı da denemiş olurum. Hem bir daha boş olarak ne zaman elimize geçer ki...

Kızlar, bütün geceyi gezinti hazırlıklarıyla sevinç içinde geçirdiler. Büyükhanım sabaha kadar uyanık kalarak gökyüzünü seyretti yattığı yerden, gökyüzünde parıldayan yıldızlara baktı durdu, gittikçe genişleyen gülümsemesiyle.

Ertesi sabah, erkenden kilimler serildi arabanın arka tarafına, yiyecek sepetleri yerleştirildi bir köşeye. Yakın komşulardan iki orta yaşlı kadınla iki oğlan, bir kız arkadaş da çağrıldı gezintiye. Oğlanların biri pilli pikabını, biri de pilli teypini getirecekti. Her şey plânlanmıştı. Büyükanneyle büyük kız şoför mahallinde, babanın yanında oturacaklar, küçük kızla gezintiye çağrılı komşular, arabanın arkasına serili kilimlerin üstünde yan gelerek yolculuk edeceklerdi. Orta yaşlı iki hanım tombulluklarına güvenleri olmadığından ya da rahatlarına çokça düşkünlüklerinden birer şilte aldılar altlarına.

Toparlanılana kadar epey bir süre geçti aradan. Güneş yükseldi. Masmavi, pırıl pırıl bir yaz sabahının eşliğinde yola çıkıldı. Buruşuk yüzünde gittikçe genişleyen gülümsemesiyle bu gezintinin tadını en çok çıkaracak olan büyükhanımmış gibi görünüyordu.

Yolculuk çok iyi başladı. Yepyeni cenaze arabası bakımlı şehrin asfaltında yağ gibi kayıyordu. En küçük bir sarsıntı olmadığından rahatına düşkün orta yaşlı hanımlar bile, kısa bir süre sonra, altlarındaki yumuşak şiltelerin gereksizliğini ayırdedip şilteleri çektiler. Gençler, teypi daha yoldayken çalıştırdılar. Dönen bantlar, en son ezgilerin çılgın temposunu yanları açık cenaze arabasından çevreye yayarken arabanın arka tarafında oturanlar da güle oynaya el çırparak ezgiye eşlik ediyorlardı. Büyük kız, ya arkadaki cümbüşe kulak kabartmak ya da geçtikleri yerleri seyretmek için olacak başını camdan uzatmış, uzun, düz sarı saçlarıyla boynundaki mavi fular, hızın verdiği rüzgârdan, iki renkli bayrak gibi dalgalanıyordu. Baba, bütün bu gürültüye rağmen, lâcivert ceketi, kolalı ak gömleği, fiyakalı resmî kasketi, camdan yansıyarak gözlerini kamaştıran güneş ışığında büsbütün kara görünen kravatıyla mesleğinin hergünkü ciddiliği içinde, dikkatle sürüyordu cenaze arabasını. En çok korktuğu şey, küçücük bir dikkatsizlik yapıp bir yere çarpması ve tabutun arabadan fırlamasıydı. Ölü bir yana, parçalanan tabutun gevrek tahtaları bir yana...

Şehrin dışında uzun bir süre yol aldılar. Güneş altındaki pırıl pırıl deniz hiç bırakmadı onları. Deniz onları, onlar denizi izlediler. Öğleye doğru, geniş, bomboş, altın sarısı bir kumluk buldular. Deniz, burada küçük bir koy meydana getiriyor, doğal bir plâj olarak arkadaki ağaçlıklara kadar uzanıyordu. Ağaçlıkların arasında ham bir toprak yol bulduklarından kumluğa kadar arabayla gidebildiler.

Gençler, daha cenaze arabası iyice durup kumluğun kenarına park etmeden gürültüyle, karmakarışık atladılar sıcak kumların içine. Sepetlerle kilimler indirildi hemen ardından. Orta yaşlı hanımlar, ağaç altına çekildiler. Belli ki şekerleme yapacaklardı. Baba da onlarla yarenliğe gitti. Gençler, büyükhanımı yaka paça kuma gömdüler yarı belinden aşağı. Başına da kara bir şemsiye diktiler. Büyükhanım, uzaktan şemsiyeyle gölgelendirilen iri bir tümsek gibi görünüyordu. Cansız bir kum tepeciği.

Pikapla teypin çılgın müziğiyle kumların üstünde ve büyükhanımın meydana getirdiği kara gölgeli tümseğin çevresinde dans bahanesiyle tepinip duran gençlerin tozuttukları kumlar, arada bir büyükhanımın gözüne sıçrıyor, o ise ses çıkarmadan, buruşuk yüzünde gittikçe genişleyen gülümsemesiyle gözlerini tatlı tatlı uğuşturuyordu.

Fırtına, işte tam o anda patlak verdi. Kara şemsiyenin hemen üstünde beliren aynı karalıktaki küçük bulut, dünya yüzündeki sağnakların en hızlısını yağdırdı tepelerine. Deniz bile kabarır gibi oldu. Kumluğa doğru yürüdü köpüklenen dalgalar. Büyükhanımı güçlükle kumların içinden çıkarıp ağaçların altına çekebildiler. Ağaçların altında durmak da tehlikeliydi. Üst üste çakan şimşekler, gürleyen gök, en yakıcı yıldırımını üstlerine saniyesinde gönderebilirdi. Üstelik başları, kilimler, her şey sırılsıklamdı. Büyükhanımın başına diktikleri kara şemsiyeyi deniz kumluktan alıp götürmüştü.

Baba, hepsine ayrı ayrı acele etmeleri gerektiğini, fırtına, yağmur, buraları çamura belemeden son hızla uzaklaşarak cenaze arabasıyla kendilerini kurtarmaları için hemen arabaya atmalarını bağıra çağıra söylüyor, herkesi cenaze arabasına, âdeta cansız şeylermişcesine, tabut sürer gibi istifliyerek tıkıştırıyordu. Ceketini çıkarıp şoför mahalline atmış, kollarını sıvamıştı. Perişan ve telâşlı haliyle en son arabaya atlayan o oldu, direksiyona geçip hemen gazladı.

Yağmur, bir süre, asfalt boyunca izledi onları. Deniz kamçılanır gibiydi sağanağın altında. Kendilerini de arabayı da kurtarmışlardı büyük bir felâketten. Kimsenin burnu kanamadan pazar gezintisinden dönüyorlardı ama durumları hiç de içaçıcı değildi. Arkadakiler, ıslak kilimlerin altında, birbirlerine sokulmuş, selden kurtarılma bir eşya yığıntısı gibi duruyorlardı.

Az ötede, beş altı kilometre sonra inanılmaz bir şey oldu, Asfalt kupkuru kesildi cenaze arabasını sürenin hayretle açılan gözlerinde. Arabadansa hâlâ şıpır şıpır sular damlıyordu. Buralara bir damla yağmur düşmemişti oysa. Arabadan inip asfaltın kuruluğunu bir de eliyle yokladı. Gökyüzüne baktı. Ne bir bulut, ne bir duman. Sıvalı kollarını indirdi, kravatını bağladı, ceketini giydi. Resmî kasketini başına geçirdi. Mesleğinin her günkü ciddiliğine bürünerek yeniden sürmeye başladı arabayı kupkuru asfalt yolda.

Şehre varışta trafik sıkıştı birden, Pazar gezintisinden dönen, ne tekerleklerinde bir damla çamur, ne de camlarında yağmur damlalarının tozla karışık kirli izleri olmayan bütün pırıl pırıl boyalı, son model otomobiller, kaptıkaçtılar, kamyonetler kuyruk olmuşlardı. Üst üste, durmamacasına korna çalarak aralarından geçmeye çalışan, tekerlekleri yarıya kadar çamur içinde, ıslaklığı güneşin altında buharlaşan, arkadaki kilimlerin altına sığınmış, şurasından burasından sırıtkan yüzlerle çamurlu bir el, bir ayak fırlamış olan bu garip cenaze arabasına, şaşkınlığı da bastıran bir korkuyla bakıyordu güneşli bir pazar gezintisini sona erdirmenin sevincinde olan herkes. Ağızlarının tadını kaçıran bu ölü arabası da nerden çıkmıştı karşılarına? Onları rahatsız etmeye, neşelerini kaçırmaya ne hakkı vardı, yarını bekleyemez miydi?

Üniformalı cenaze arabası sürücüsünün yanında, tabutundan kaldırılıp oraya oturtulmuş bir ceset gibi, iskeletleşmiş yüzüyle cama yapışık duran büyükhanım, yüzünden yüreğine akan gülüşü içinde, oğlu, arabaların yol vermesi için aralıksız kornaya bastıkça, memnun memnun, «Ne tuhaf, kornasının sesi ötekilerden farksız. Onların aynı» diye düşünmekten kendini alamıyordu.

ADNAN ÖZYALÇINER

Halkın Dostları kitapçıların ilgisizliği nedeniyle taşra dağıtımını gereğince yapamamaktadır. Bu yüzden bir çok yerle bağımız ancak aboneler aracılığıyla kurulmaktadır. Dergimizi destekleyen arkadaşları, taşrada örnek sayı gönderebileceğimiz adresleri bize bildirmeye, dergimizi tanıtmaya, aboneler bulmaya çağırırız.

BEDRETTİN CÖMERT

SANATIN AYIRICI / ÖZGÜL NİTELİĞİ : "semantik örgensellik"

I. ŞİİRSEL İMGENİN AKILSALLIĞI

Bu yazı dizisinin amacı, sanat düşüncesi alanında bazı önemli vargıları Türk okuruna iletmektir. Bu nedenle seçtiğimiz, Marksçı İtalyan düşünürü **Galvano della Volpe**'nin «Beğeninin Eleştirisi» (Critica del gusto, Milâno 1966, 3. baskı) adlı yapıtı rastgele seçilmiş bir kitap değildir. Della Volpe, bu kitabında, sanatın özgül niteliğini hertürlü ruhçu kalıntılardan sıyırarak, tümden işlevsel-bilimsel bir yolla saptamaya çalışmaktadır. Ortaya koyduğu **semantik örgensellik** (organicità semantica) kategorisi, bugün artık estetik düşüncenin malı olmuştur. Della Volpe bu sonuca, maddeci düşüncenin o ana dek belirlediği çizginin sınırlılığını ve katılığını zorlayarak (örneğin Lukacs'taki bazı idealizm kalıntılı önemli çelişileri aşarak), ama yine köklü bir maddeci düşünce içerisinde ve fakat dilbilimin bilimsel verilerinin ışığında varıyor.

Bu yapıtın İtalyanca olan aslı, gerçekten çetin bir üslûpla yazılmıştır. Okurun, daha düşünceyi tümden kavramadan önce, Della Volpe üslûbuyla hesaplaşması gerekmektedir. Kısa süreli, perçin perçin cümleciklerin, düşünceyi enine boyuna vermek amacıyla, kesinliklerini sürdürerek uzayıp gitmesi, bırakın bir yabancıyı, bir İtalyan için bile kolay aşılır bir engel değildir. Kitabın bir çok yerlerini, hem düşüncenin sunuluş biçimini bozmamak, ama öte yandan üslûba yenilip karanlığa düşmemek için, uygun bulduğumuz şekilde çevirerek aktardık. Kuramları açıklayıcı örnekleri kendimiz seçmeye ve kendimiz çözümlemeye çalıştık. Bu yolla, verilmek istenen düşüncenin daha iyi özümlenmesini sağlayabileceğimiz kanısındayız.

Bu ilk yazımız şiirsel imgenin akılsallık niteliği konusunu ele alıyor. Çok önemli bir başlangıç düşüncesi olduğundan örnekleri maksatlı olarak çoğalttık.

Romantik kalıtım ve bu kalıtıma özgü estetik gizemcilikle yüklü **«imge»** terimi, bugün hâlâ, edebiyat eleştirisinin ve estetiğin karşılarında buldukları en büyük engeli oluşturmaktadır. Şiirsel imgenin, bir yandan hakikat taşıyıcısı olduğu söylenirken, öte yandan bu özelliğin, anlık veya düşüncenin imgede örgensel olarak varoluşundan ileri gelmediği öne sürülüyor. Yani, düşünce şiirin başlıca düşmanı sayılmakta devam edilirken, imgenin bir hakikati yansıttığı, dolayısıyle, tümelliği, evrenselliği ve bilgi değeri üzerinde ayak diretiliyor, bu bilgi değerine de «sezgisel» deniyor. İlk bakışta, şiirin özünden gelen ve aşılması olanaksız bir çıkmaz gibi gözüken bu çelişi, aslında, geleneksel - romantik - ruhçu (hristiyan-burjuva) estetik düşüncesinin iç çelişisinden başka bir şey değildir. Bu çıkmaz, ancak, geleneksel - romantik - ruhçu (hristiyan-burjuva) estetik anlayışının kökten ve bütünüyle aşılmasıyla giderilebilir.

Bugün hâlâ, düşünsel ölçütlerimizde, bir zamanlar örneğin İngiltere'de bir George Moor veya Yeats'ın bulundukları noktada bulunuyoruz. Moor, «düşünceler ... sanat yapıtının vebası ve asalağıdır» derken, Yeats, çok açık ve anlıksal olduğu nedeniyle, İbsen'in simgeciliğini yadsıyordu. Kendilerine çağımız şiirinin anlıksal yapısı konusunda hiç te yüzeyden olmayan bir çok çözümlemeler borçlu olduğumuz örneğin Cleante Brooks ve Robert Penn Warren gibi eleştirmenler, Eliot'ın **Çorak Toprak** yapıtını incelerken, şöyle bir uyarıda bulunmaktan kendilerini alamıyorlar: «bütün bu tartışma (yani yapıtın akılsal yapısının çözümlemesine yönelik çaba-BC), esas amaç olan şiirin imgesel öğrenilmesine, bir araç olarak kabul edilmelidir». Hartmann'a dek uzanan bugünün Alman estetiği ise, sanatsal haz'a özgü niteliği bir düşünsel-dalış davranışı (un somportamento contemplativo) sayan formülle, soyut, özerkçi ve kantçı-estetikçi öğretiyi sürdürüyor. Marksçı estetiğe gelince, hepsini bir yana bırakıp salt Lukacs'ı ele alırsak, onun da, bir yandan, **sanatın duyularla sezdirdiğini**, bilim soyut kavramlarla, soyut tanımlamalarla öğretir derken, öte yandan, sanatsal niteliğin tipikliğini, yani akılsallığını kurtarmaya çalıştığını ve böylece temelde çelişiye düştüğünü görürüz.

Şimdi örneklerle şiirsel imgenin akılsallığını saptamaya çalışalım:

İlk örneği Della Volpe'den alıyoruz.

İlkin Mallermé'nin şu güzel dizesini alalım: **«Gloire du long désir, Idées»** ve en kaba çizgileriyle Türkçeye çevirelim: «Uzun isteğin utkusu, Düşünceler». Bu imgeleri kesin plâtoncu anlamlarından yalıtıp görmeye çalışalım. Bu anlamı, bu imgelerden kopardığımız an, «uzun istek» ve buna bağlı «utku» imgesi de yitmiş olur. Plâtoncu bir kavrama kökünü dayayan gerekçe ve anlamları yok olduğu an, imgelerin kendileri de yokoldu demektir.

Paul Eluard, Suçtan Şüphelenmek şiiri:

«Bir tek ip bir tek fener (torche) **bir tek adam/boğazladı on adamı/ yaktı bir köyü/aşağıladı bir halkı-kavkısında bir inci örneği/hayata saklanmış tatlı dişi kedi/yedi yavrularını tatlı dişi kedi»**

«İp» ve «fener» imgeleri, anlamlarından koparılarak, tek başlarına, salt maddesel soyutluklarıyla ele alındıklarında, sezgisel bir algılama düzeyinde kalırlar, çünkü imgeler bir bütünü ancak anlamlarıyla oluştururlar. «İp» ve «fener» imgelerinin, duyusal kılıklarından kurtulmaları, yani bir birliğe kavuşmaları, düzene girmeleri; ancak bir tek adamın on adamı boğazlayıp, bir köyü yakıp, bir halkı aşağıladığı düşüncesiyle mümkündür. Bu şu demek oluyor: imge, şiirsel olabilmek için, herşeyden önce aklın, düşüncenin süzgecinden geçmek zorundadır. Başka bir deyişle, şiirsel imge bir **sezgi-kavram** bütünüdür, bir **«somut kavram»**dır.

Hasan Hüseyin, Kızılırmak:
«silâh ve şarkı

ben bütün karanlıkları bunlarla yendim»

«Silâh» ve «şarkı» rastgele düşürülmüş, salt sezgi ürünü iki imge değildir. «Silâh» ve «şarkı», bir yandan eylemin tümlük gerekliliğini belirtirken, öte yandan, maddeci dünya görüşünde uygulanmaya çalışılan dogmacı kısıtlamalara bilinçli bir karşı koyuş, başkaldırıştır. İşte, «silâh» ve «şarkı»nın bu anlamları hesaba katılmadığı takdirde, bu imgeler etkisiz birer maddesel görüntü olarak kalmaya tutsaktırlar.

Nâzım Hikmet, Hatunumun gözleri elâdır da:

«Hatunumun gözleri elâdır da/içinde hareler var yeşil, yeşil/altın varak üstüne yeşil yeşil meneviş./ Kardeşlerim, bu ne biçim iş,/şu dokuz yıldır eli elime değmeden/ben burada ihtiyarladım, o orda./Kalın, beyaz boynu kırışan kızım,/imkânsızdır ihtiyarlamamız bizim./Etin gevşemesine bir başka tabir gerek,/ zira ki ihtiyarlamak/kendinden başka hiç kimseyi sevmemek demek.»

«Kalın, beyaz boynu kırışan kızım» dizesini alalım. «Kızım» imgesini kendi içinde ve kendisi için düşündüğümüzde, elimizde kalan şey, sadece soyut bir görüntü, maddesel bir varlıktır. Özellikle bu dizede, «kızım» imgesinin bize iletmek gücünde olduğu şiirsel etkiyi açıklayabilmek için, çok dikkatli bir usavurma uygulayarak, «kızım» imgesinin çelişili bir durumun simgesi olduğunu saptamak zorundayız. Bu imgenin anlam olarak içerdiği «tazelik, gençlik» kavramları, «kırışan beyaz boyun»la çatışma halindedir. Şiirin etkisi ise, bu çatışmanın bilinç düzeyine iletilmesiyle mümkündür. Böyle bir çatışmayı aşma, basit olmayan bir usavurmayı, yani düşünmeyi gerekli kılar. Nâzım Hikmet'in bu şiiri «ihtiyarlık» teması üzerine kuruludur. Ama «ihtiyarlık» düşüncesi, burada, tümden toplumsal bir nedene oturtulmuştur. Uzun yıllar hapiste yatmış bir insanın, uzaktaki karısı da, doğanın şaşmaz yasaları uyarınca, onunla birlikte yaşlanmaya tutsaktır. Ama bu, doğal bir yaşlanma değildir. Haksızlığın, zulmün; insanı en doğal varlıklarından, en doğal yetilerinden yoksun bırakan sürecinden sonra gelmektedir. Böylesi bir sürecin sonucu olması nedeniyle de, doğaya, insanlığa aykırı düşmektedir. Oysa ozan bilinçlidir. Et istediğince gevşesin, önemli olan, ülküde, sevgide, dostlukta genç ve dinç kalmaktır. Çünkü doğaya, insanlığa aykırı düşen olgulara başkaldırmadan yaşlanmayı edilgin olarak kabul etmek, «kendinden başka hiç kimseyi sevmemek demek»tir.

Ancak bu ilintileri kurduktan sonra, «kızım» imgesine gerçek değerini vermek, onun şiirsel işlevini kavramak mümkündür. Toplumsal bir olgu, beklenmedik bir anda, bireysel bir niteliğe bürünüyor. Ama bu «bireysel»e dönüşme, maddesel koşullardan soyutlanma değildir. Somut-soyut-somut dairesi şeklinde anlaşılan diyalektik bir devinimin, somut hareket noktasına uğrayarak kendini doğrulamasıdır. «Şimdi»nin gerçeği, yaşlanmaktan beyaz boynu kırışmaya başlamış bir kadındır. Oysa, ozanın hapise girdiği anki gerçek bunun tam tersidir. Gençlik, tazelik, maddenin doğal güzelliği egemendi o zaman. Ama insan, bu ilk maddesel güzelliği, olayların neden'inin bilincine vararak, madde güzelliğini yitirdiği zaman bile koruyabiliyor. İşte, gerçek, somut, namuslu ve kapitalist düzenin yıkamadığı bir sevginin sonucu. Ozan karısına, yaşlı da olsa, beyaz boynu kırışmış da olsa, «kızım» diyebiliyor. Artık çelişi kalmamıştır. «Kızım» imgesine yüklenen simgesel gerçek değer su yüzüne çıkmıştır. İmge aklın aydınlığından geçerek, şiirsel gücünü kazanmıştır.

Mayakovski'nin 1913'te yazdığı, «Göçtü yol bir sifilislinin burnu gibi» dizesi ile başlayan «Yine de» adlı şiirindeki şu iki dizeyi alalım:

> **«korkuyor insanlar görünce ağzımdan/çiğnenmemiş bir çığlığın tepinerek sallandığını»**

«Çiğnenmemiş çığlık» imgesinin şiirsel etkisini (işlevini) bütün ağırlığıyla duyabilmemiz için, imgeyi, niçin insanların, çığlığın çiğnenmemiş olanından daha çok korktukları olgusuyla ilintiye sokmamız gerekir. Bilirsiniz, havlayan köpek ısırmaz derler. Neden ısırmaz havlayan köpek? Temel güçlerini, belirli bir eyleme yöneltebileceği yerde, havlamak gibi boş bir etkinlikle dağıtır ve giderek etkisiz kalır. Gerçeği ve gerçekliği, şu veya bu şekilde, dıştan endişelerle yalıtmadan, bütün kabalığı, bütün çiğnenmemişliğiyle ve alışılmış bütün çizgileri beklenmedik bir ivedilik ve bilinçle bozarak vermek, belirli çıkarları korumak durumunda olan insanların ödünü patlatmaya birebirdir. Kısacası, türlü inceliklerle ve dağıttıkları dolgun yemlerle saltanatlarını korumak yöntemini sürdüren kişiler, çırılçıplak ve dosdoğru bir düşünce-eylem birliğiyle karşılaştıklarında, yalnız korkmakla kalmazlar, bu korkuları sefil bir drama dönüşür. Biz ancak, «çiğnenmemiş çıklık»ın bize ilettiği bu etkiyi, belirli nitelikteki bir toplumsal duruma indirgediğimiz zaman duymaktayız. Bu işlem ise, şiirsel imgenin, düşünceyi de örgensel ve doğal olarak içinde taşıyan bir bütün olduğunu saptar.

Şimdi şu gerçeği, sunduğumuz bunca gerekçeden sonra, rahatlıkla söyleyebiliriz: şiirsel imge, bir «imge-kavram» dır, yani herşeyden önce, normal bir bilgisel olgudur, bir sezgi-mantık bütünüdür, başka bir deyişle, bir «somut kavram»dır.

Artık salt imge veya sezgiler aracılığıyla bir bilgiden sözetmek ve bu bilginin aynı zamanda kavramlar aracılığıyla da gerçekleştiğini belirtmemek, gizemcilik ve kötü bir dogmacılık olur. Aslında bize bilgilerimizi sağlayan, yani bize evren için geçerli bir şeyler algılattıran şey nedir? Bu, tek başına şekli bellisiz olan (informe) ve ifade edilemiyen eylemsiz maddenin (materia bruta) veya kendiliğindenliğin (immediatezza) ikirciliğini (equivoco) ya da karışıklığını aşmak yeteneği değil de, nedir? Sonra bu, düzenin ve birliğin kurulması anlamına gelmez mi? Peki, düzen ve birlik, tümelin veya kavramın veya akılsalın niteliği değil midir? Evrensellik demek olan hakikat buradan gelmiyor mu?

Şimdi incelediğimiz imgelerden herhangi birini alarak, onu her türlü kavramsal ilintilerinden yalıtınız ve salt kendi içinde, kendisi için tasarlayınız. Şu kuşku götürmez ki, salt sezgi düzeyinde kalan bu imgeler, elbette yadsınamaz bir varlığa sahiptirler. Ama onlara, ortak sözlüksel ve dilbilgisel işaretler aracılığıyla, kaçınılmaz bir şekilde anlamlarının veya kavramlarının eklenmesi, onları, duyusal veya salt maddesel varlıklarından kurtararak açıklığa yükseltir, yani onları, «gerçek kendileri» yapar. Çünkü imgeler, kendilerine özgü açıklığa, ancak kendilerine uygun düşen sözcüklerle ve bu sözcükler aracılığıyla ulaşırlar (Bu noktada, dil-düşünce özdeşliğini hatırlayınız-BC). Başka bir deyişle, bu açıklık, onların iletilmesi demek olan, ifade edilmiş olmalarıyla gerçekleşir (**İfade** terimi, burada, tümden işlevsel bir anlamda, normal bir haberleşme, iletişim anlamında kullanılmaktadır.BC). Gerek «sıradan bilgisel» deneyimin, gerekse «şiirsel» deneyimin gösterdiği bu özellik, bu iki tür deneyimin, bilgi değeri bakımından, özdeşliğini de ortaya koyar.

Özetlersek: İmgelerin, kavramsallaştırılmalarından veya birliğe kavuşturulmalarından önceki varlıkları, salt potansiyel halinde bir varoluştur. Birliğin kendisi değildir, sadece bir birlik isteğidir veya soyut bir olanaktır. İşte sanat dünyasında, özellikle şiir dünyasında kendini gösteren diyalektik, bu madde-akıl diyalektiğidir.

Koyduğumuz bu öncüllerden sonra, geleneksel biçim ve içerik kavramlarını da değiştirmek zorundayız. BİÇİM'i; soyut, gizemci imgelerle, hattâ ses imgeleriyle, başka bir deyişle, hiç bir şey demiyen, dolayısiyle iletilemiyen, ifade edilemiyen imgelerle eş tutacak yerde, DÜŞÜNCEYLE veya KAVRAMLA eş tutmak gerekiyor. İÇERİK'e ise, madde veya çokluk, yani imgeler demek zorundayız. Görüldüğü gibi, bu yapılan, romantik anlayıştan kalan sanat sorunsallığının tersyüz edilmesidir.

O halde, tarihsel ve bilimsel bir söyleme (discorso) olduğu gibi, şiirsel bir söyleme de vardır. Burada söyleme terimi en kesin sözlük anlamındadır. Yani, şiirle de ilgili olarak, akılsal-anlıksal bir işlem olarak kabul edilmektedir. Başka bir deyişle, şiir ve genellikle sanat; tarih veya bilim gibi, «somut akıl»dır. Bu yönden, yani genel bilgisel öğeler bakımından, şiirle bilim aynı şeydir. Duyarlık ve akıl ikisine de ortaktır. Nasıl ki bir tarihçinin, bir bilim adamının duyarlığından veya imgeleminden sözetmenin bir anlamı vardır, aynı şekilde, şiirin akılsallığı veya bir söyleme, iletilen bir bildiri oluşundan sözetmek de o derece anlam taşır. Şair, şair olabilmek için, tarihçinin ve genellikle bilimadamının yaptığından farklı olmıyarak, hakikatle ve şeylerin gerçekliğiyle hesaplaşmak zorundadır. Şiirle bilim arasındaki ayrım, şiirin bilime göre ayırıcı özgül niteliği, asıl bu çizgiden sonra başlamaktadır.

BEDRETTİN CÖMERT

ROMAIN ROLLAND

HALKÇI TİYATRO

Halkçı bir tiyatronun ilk koşulu, dinlendirici olmaktır. İşinden yorgun argın dönen işçinin vücudunu da gönlünü de dinlendirmelidir o. Ucuz yerlerin bir işkence yeri olmaması, geleceğin tiyatro yapılarını yapacak mimarların üstünde duracağı bir iş. Sanatçının (poète) göreviyse, yapıtlarıyla sıkıntı ya da tasa değil, kıvanç yaymaya çalışmak. İşsiz güçsüz takımının kafasını bulandıran yozlaşmış sanatın son ürünlerini halka buyur edebilmek için, ya kaz kafalı ya da ünüm dünyayı tutsun diyecek kadar gözü yukarılarda olmalıyız. Tasalarını da kuşkularını da kendilerine saklasın seçkin kişiler! Halkın sıkıntısı kendi başından aşmış. Bir de derdine dert katmak neye onun? Çağımızın halkı en iyi anlamış ve en çok sevmiş kişisi Tolstoy da, öylesine küçümsediği bu ters sanattan herzaman kurtaramadı yakasını. Sanırım, «Karanlıkların Gücü»ndeki havarilik tutkusu, inandığını başkalarına illâda inandırma gereksinimi, sanatındaki gerçekçiliğin kılı kırk yaran inceliği ,onun o bayıldığımız iyiliğinden daha güçlüdür. Böyle yapıtlar, halka yararlı olmaktan çok, onun yürek gücünü kırar gibi geliyor bana. Oldum olasıya bu gibi oyunlar gösterecek olursak halka, onun küsüp sırt çevirmesi, acılarını meyhane köşelerinde dağıtmak istemesi yerden göğe haklı olur. Sen gel de, acılar içinde yaşayan bir insanı, birtakım acılı olaylar gösterip eğlendirdiğini söyle. Katı yüreklilik değil de ne bu? Gelinciğin yumurtayı eme eme yemesi gibi, karamsarlığın (Mélancolie) tadını çıkaran üç beş üstün kişi var diye de, o yüce soyluların (Aristocrate) ussal acı severliği (Stoicisme) istenmez ya halktan. Halk yıpratıcı, zorlu olayları görmeyi sever. Ama bu olaylar, onun kendisiyle özdeşleştirdiği kahramanları, yaşarken olduğu gibi tiyatroda da ezmemelidir. Nice olacağa boyun eğmiş, nice yüreğinin gücü kırılmış olursa olsun, düşünde yarattığı kişiler için alabildiğine iyimserdir halk, iç karartıcı

bir sondan acı duyar. Bu ne demeye geliyor? Sonu iyi biten, gözü yaşlı bir melodram mı gerek ona? Elbette hayır. Böylesi bayağı bir yalan, eylemsizlik veren alkol gibi bir uyuşturucu, bir aldatıcıdır halk için. Sanata yakıştırdığımız dinlendirici güç, moral gücün zararına kullanılmamalı. Tam karşıtı yapılmalı bunun. İkinci koşul: TİYATRO BİR GÜÇ KAYNAĞI OLMALI. Ezeni, güçten takattan düşüreni önleme görevi, baştanaşağı olumsuzdur. Bunun zorunlu başka yönü de var: Ruhu güçlendirmek, coşturmak. Tiyatro halkı hem dinlendirmeli hem de eyleme hazır duruma sokmalı az zamanda. Yüreği temiz, sağlığı yerinde kişiler, eyleme girmeden tam bir sevinç duymazlar. Öyleyse bir eylem banyosu olmalı tiyatro. Halkın sanatçısı, halkın kolundan tutan, iyi huyuyla ona yol yorgunluklarını unutturan, temiz yürekli, uyanık, bir gülüp bir söyleyen, zamanı gelince yiğitlikler yapan bir yol arkadaşı olmalıdır. Bu arkadaşın görevi, dosdoğru amaca götürmektir halkı. Dahası, çevresine iyice bakmayı öğretmelidir yürürken ona. Sanırım, halkçı tiyatronun üçüncü koşulu da şu:

TİYATRO BİR IŞIK OLMALI US İÇİN. Karanlıklar, gizler, canavarlarla dolu o korkunç insan beynine ışık yaymalı tiyatro. Az önce, her düşündüğünü halk için iyi sanan sanatçılara karşı bir uyarma yaptık. Ne ki kafalarda düşünce uyandıran şeylerden halkı uzak tutmak söz konusu değildir. Vücudu çalışan işçinin beyni dinlenir genellikle. Onu düşünmeye alıştırmak, yararlı olur. Uzun süre hareketten yoksun kalmış kanlı canlı bir adam için, nasıl uyuşmuş organlarını acıcı hareketler yapmak, tadına doyulmayan bir şeyse, burda gösterilen en ufak bir başarı da işçi için tadına doyulmayan şeyler sağlar. Ona, olayları, kişileri, ve kendi kendini açıkça görüp yargılamayı öğretmeliyiz.

KIVANÇ, GÜÇ, US: İşte halkçı bir tiyatronun ana koşulları. Bunlara eklenen törebilimsel (Moral) amaçlar, iyiliksever-lik ve toplumsal dayanışma öğütleri gibi şeylerle hiç mi hiç uğraşmamalıyız. Toplumun ortak, ikide bir ortaya çıkan yüksek heyecanlarını anlatan geleneksel (permenant) tiyatronun tek işi, seyirciler arasında kardeşçe bir ilişki kurmaktır belli bir süre için. İyilik yerine daha çok us, daha çok mutluluk, daha çok güç verin bize. İyiliği bulup çıkarırız kendimiz. Dünya kötü olmaktan çok ahmakça bir yer. Kötülüğü de özellikle ahmaklıktan geliyor. Başlıca ödevimiz, alt üst olmuş (Chaos) ruhumuza daha çok hava, daha çok aydınlık, daha çok düzen sokmaktır. Bunun için de düşünmeye ve eylem yapmaya itmek yeter onu. Onun hesabına düşünmeyelim ve eyleme girmeyelim. Özellikle halkı en çok sevenlerle didişmeyi sanat edinmiş halk dostlarının törebilim ve dinsel öğütlerine meydan vermeyelim. Halkçı tiyatro, kendisinde sık sık gördüğümüz birbirine karşıt iki aşırı ucun karşısında olmalıdır: Bunlardan ilki, yaşayan yapıtlardan soğuk dersler çıkaran törebilimsel eğitbilim (Pédagogie moral) (Estetik dışıdır bu ve elinden bir şey gelmez. Çünkü, kuşkucu us oltayı görür, kaçar) öbürü, her ne pahasına olursa olsun, halkın biricik eğlendiricisi olmak isteyen duygusuz özenticilik (Dilettantisme) dir. Halkın sürgit hoşlanmayacağı onur kırıcı bir oyundur bu. Çünkü halkın kendi eğlendiricilerini yargılama yeteneği vardır. Halkçı söylevler verilirken, kendi eğlendiricilerinin tutarsızlıklarını gördüğü güldürüyü sık sık küçümser o. Ne törebilim ardında koşmalıyız,ne de eğlence. Kanlı canlı olmak arayacağımız şey. Törebilim, usun ve yüreğin bir sağlık bilgisidir olsa olsa. Öyle bir tiyatro kuralım ki sağlık fışkırsın içinden, neşe fışkırsın.

Çeviren: İrfan YALÇIN

GIULIO CARLO ARGAN

Yunan Sanatı (*)

Büyük Yunan sanatında; düzen, simetri ve oranın soyut ve önsel gerekliliğiyle; hep yenilenen, kimi zaman güçlü ve dramatik bir nitelik kazanan yaşam deneyiminin birarada oluşu, dorik ve iyon öğelerinin biraraya gelişiyle açıklanmak istendi. Aslında, arkaik evreden klâsik evreye ve bundan helenistik akımların dalsalışına kadar sanatın tarihsel gelişimini, helen halkının kültürel gelişimi ve siyasal bilinçlenmesinden ayırmak olanaksızdır.

Yunan toplumu, akdeniz uygarlığının geniş ortamında ilk kez belirişinden bu yana, insanlık ve doğa arasında tam bir denge düşüncesi üzerine kurulmuştur: Tanımlanmayan veya insan bilincinde biçim bulmayan hiç bir şey yoktur. Aristo, «siyaset»in, ilk evresinin aile, ikincisinin köy, üçüncüsünün kent olduğunu söyleyecektir. Devlet yasaları bile temelini doğal yasalarda bulur. Mantığın ve bilimin, ahlâkın ve dinin temeli doğaldır. Ama bu, yaşamın değişmeyen bir denge, bir durallık olduğu anlamına gelmez. Tersine, tam «doğal» özgürlük demek olan, ülküsel bir duruma sürekli bir yöneliştir. Yunanistan, böylesi bir özgürlük ülküsü uğruna, karanlık Asya despotluğunun en son biçimi olan Pers İmparatorluğuna karşı uzun süre savaşacaktır. Bu tarihsel savaş ise, doğaüstü güçleriyle kişiyi tehdit eden, tarihöncesi ve ilk-tarihsel dünyanın pusuda bekleyen yılgılarına karşı açılan, bilincin mitik kurtuluş savaşının devamından başka birşey değildir. Bilincin kurtuluşu ve gerçek'in tertemiz bir şekilde bilinmesi uğruna verilen, aynı zamanda mitik ve tanrısal olan bu sürekli savaşta, betili (figüratif) sanat, bir tanık olmaktan öte, temel bir etkendir. Doğal fenomenlerin en katıksızı, en yetkini olarak kabul edilen betili sanat; biçimlerinin belirginliğiyle, hertürlü rastlansallığın ötesindeki evrensel özüyle, doğanın ülküsel biçimini bulgular. Bu anlamda, sanatın etkin veya yapıcı bir görevi vardır: Şeylerin **ötesinde** değil, **içinde** bulunan; deneyimi aşarak değil, derinleştirerek ve aydınlığa kavuşturarak elde edilen hakikatın aranmasında, düşünürlerin düşüncelerine ve şairlerin esin yetisine eşlik eder. Böylece, günümüzde klâsik sanatın bir sınırı gibi gözüken; yani, onun, tek konu olarak insan betisini ele alması olgusu da açıklanmış olur. Nitekim insan betisi, diğer bütün doğal biçimler arasında, ülküsel'e en yakın olanı, rastlansal olaylardan en bağımsızı olarak sayılmaktadır. İnsan betisinde, uygarlığın; doğanın derin anlamlarını nasıl yorumladığı ve biçimlerini nasıl ülküselleştirdiği görülür.

Yunan sanatının tarihsel gelişimi genellikle üç döneme b ö l ü n ü r: VII. yüzyıldan VI. yüzyılın sonuna dek **arkaik** dönem; IV. yüzyılın ortalarına dek **klâsik** dönem; I. yüzyılın yarısına dek, **helenistik** dönem. Bu şekilde, şematik olarak dönemlere bölme; klâsik dönemi, bir hazırlık veya gelişim evresinden sonra gelen ve bir yavaşlama veya çözülme evresince izlenen en yüksek an olarak kabul eden geleneksel evrimci görüşü yansıtıyor. Böylesi bir savı kabul etmek olanaksızdır, çünkü, her tarihsel durum, salt diğer durumlarla ilişkisi içinde değil, aynı zamanda, kendine özgü anlamı içinde değerlendirilmelidir. Bununla birlikte, **klâsik** denilen temel evre, öylesine yüksek yapıtlar vermiştir ki, bu yapıtlar, sonraki kuşaklarca, birer saltık yetkinlik örneği sayılmış ve bu nedenle, bir sanat kuramının veya estetiğinin temelini oluşturmuştur.

Nitekim, XVII ve XIX. yüzyıl kuramcıları, oldukça yeni olan **klâsik** terimiyle, sanatsal biçimin yetkinliğini, onun evrensellik niteliğini ve değerinin sonrasızlığını göstermek istemişlerdir. Sanatsal biçim, tüm bir dünya görüşünü içerdiği ve ifade ettiği zaman, saltık ve evrensel sayılır. Sanatta tam ifadesini bulan dünya görüşü, Yunan uygarlığının belirli bir döneminin görüşü olduğuna göre, klâsik sanatın evrenselliği de, tarih-üstü bir nitelik değildir, tersine, kendi tarihselliğiyle özdeş olmak zorundadır. O halde şöyle diyebiliriz: Yunan sanatının **klâsik** adı verilen döneminde olduğu kadar, hiç bir dönemde, sanat tarihsel gerçekliğin böylesine tam bir ifadesi olmamıştır. Şu da açıktır ki, eğer gelişimi bir tarihsel süreç olarak gerçekleşmemiş olsaydı, yani, sanatçının etkinliği, geçmişin deneyimlerinin ve varılmak istenen amacın pırıl pırıl bilincini gerektirmeseydi, Yunan sanatı, tarihsel gerçekliğin tam bir ifadesi olamazdı. Demek ki, Yunan sanatının temeli geçmişte yatmakta ve saltık bir yetkinliği amaç edinmektedir. Bu nedenle, sanatçının etkinliği; ifadesini kimi zaman «kurallar»da veya biçim yasalarında bulan programlı, kuramsal bir eğilime bağlı olarak gözükür her zaman.

Mimarlıkta kural, bölümler arasındaki ve her bölümle tüm arasındaki öl-

çüsel bağıntılarla ilgilidir. Heykelcilikte, insan betisinin bölümlerinin görece boyutlarıyla ilgilidir. Bununla birlikte kural, ne bir ikonografik «değişmez»dir, ne de tekdüze tekrar edilmesi gereken bir imge tipidir. Kural, bölümler arasındaki ve bölümlerle tüm arasındaki oranlar sistemidir. İşte bu anlamda, helen görüşünde, kural, bölümlerin uyuşumlu ilişkisi olarak anlaşılan gerçekliği, ve insanın doğayla, toplumla, tanrıyla ilişkisi olarak anlaşılan bireysel yaşantıyı yansıtır. Sonra, kural, sanatçının özgürlüğünü; ölçü kurallarının şairin özgürlüğünü kısıtladığından daha çok kısıtlamaz.

Klâsik sanatın bir model olarak alındığı ve öykünüldüğü dönemlerde uygulanan **klâsisizm** kavramını, **klâsik** kavramdan kesinlikle ayırdetmek gerekir. **Klâsisizm,** geçmişin sanatını bir model olarak aldığından, sanatın şimdiki tarihsel gerçekliği ifadedeki yeteneğine bir güvensizliği içermekle kalmaz, aynı zamanda, sanatı tarihsel modellerin öykünümüne indirgeyerek, klâsik sanata özgü yaratıcılık değerini ortadan kaldırır.

Klâsik sanatın başlıca teması veya içeriği **mit**'dir. Ama bu, klâsik sanatın, örneğin ortaçağ hristiyan sanatında olduğu gibi, kutsal veya dinsel olduğu anlamına gelmez. Yunan tanrı veya kahramanlarının imgeleri, inanan kişiyi eğitme veya onu inanmaya teşvik etme amacını gütmez. Ne de, tanrısal'ın maddeleştirilmesi şeklinde, başlıbaşına kutsal olmak iddiasındadırlar. Kereny, Yunan dininin bir vahiy olarak değil, mitin ağır bir oluşumu şeklinde, yani dünyanın kökeni ve insan türünün ilk maceraları üstüne söylenen eski hikâyelerin sözlü veya yazılı ya da betili anlatım aracılığıyla doğduğunu açıklar. Demek ki, şiirsel veya plâstik betimlemeler dinsel bir sisteme bağlı değillerdir. Hele, teokratik bir toplum düzenine hiç mi hiç. Eski inanışları ve onların değişen şekillerini halktan halka devreden, tanrısal ve kutsal'ın anlamına, mit dediğimiz duyusal biçimi veren bu betimlemelerdir. Bu durumda, dinin kendisi de, bir hükümdarın ve bir papaz azınlığının yüksekten zorla kabul ettirdiği bir şey değildir. Din, halksal bir ethos'un ifadesi olarak, tabandan yukarıya doğru çıkar. Polis'in bir ifadesi olduğu için de, değişmez bir yasa değildir ve tarihsel bir gelişimi vardır. Evrenin denetilemiyen güçleri karşısında insanların saygılı korkusunu ifade eden eneski ilktarihsel mitlerden (ctonii), insanla, artık dost hale gelmiş doğa arasındaki uyuşumu ifade eden Olimpos mitlerine geçilir. Çoğun devler ve canavarlardan oluşan (Gorgone, Furie, Giganti, Titani vs.) bir önceki tanrılar kuşağına karşı savaşır bir şekilde betimlendiklerini gördüğümüz yeni tanrılar, bilgelik ve kültür (Athena), şiir (Febo), güzellik (Afrodite), ticarette beceriklilik (Ermes), kahramanlık (Ares), yetkelilik (Zeus) gibi insan etkinlik veya erdemlerinin ülküsel imgeleridir; ve yarı-tanrılardan, dağ-orman-pınar perilerinden (ninfe), kahramanlardan oluşan şahane bir topluluk, ölümsüzler dünyasiyle ölümlüler dünyası arasında sürekli bir iletişim örmüştür. Nitekim, tanrısal doğanın ayrıcalığı, ölümsüzlükten (yani, insanlardan tek esirgenen özgürlük, ölüm karşısında özgürlükten) başka birşey değildir. İşte özellikle bu nedenle, tanrısallık, ülküsel bir insanlıktır, yeryüzünde sınırlı ve görece olan bir varoluşun saltık biçimidir. İnsanların, tanrısal karşısındaki davranışları, aşırı bağlılıktan çok hayranlık niteliğindedir. Yunan mitolojisinin bir başka büyük incelemecisi, Walter Otto, şöyle diyor: «bu din o kadar doğal ki, burada kutsallığın yeri olamaz artık». Aşkınlığa varmak değildir Yunanlıların isteği. Tanrılarının, insan yaşantısına benzer yaşamları vardır. Bu yaşam, hiç bir zaman örneklik değildir. Ama, önüne geçilmez ölüm düşüncesi karartmadığı için, mutlu bir yaşamdır. Bu tanrılar, sadece bir dağ olan kendi göklerinden yere inmesini severler. Ayrıcalıklı insanlar ormanda veya subaşında onları görebilirler. Bütün bunda, mucize oluşturacak hiç bir şey yoktu. Yahudilerin tanrısı, halkına zaferi bağışlamak için, güneşi durdurup, denizin dalgalarını ayırıyordu. Homeros'un anlattığına göre, Olimpos tanrıları, korudukları insanların vücut üyelerini daha çevik yaparak, akıllarını daha taze kılarak, yani insansal niteliklerini «kahramanlık» derecesine yükseltmek yoluyla güçlendirerek, onlara yardım ediyorlardı.

Tanrısal, yetkin bir «insansal»dan, ölümsüz yaşamdan başka bir şey olmadığına göre, sanat tanrısal'ı, insan biçiminin yetkinliğinde gösterir. Yetkinlik ise, özle görünüm arasındaki özdeşliği sağlayan uyuşum (oran) yasasının belirginliğidir. Klâsik sanatta doğasal güzellikle sanatsal güzellik arasında bir ayrım yoktur. Doğasal güzel'i bulgulayan, onu ortaya çıkaran, ya da doğasal güzel'i kuran sanattır. Sonradan gelen klâsikçi kültürlerde ne zaman doğal güzel göklere çıkarılmışsa, o zaman klâsik sanatın yarattığı doğal bir uyuşum yasası söylenmek istenmiştir.

Mimesi veya öykünüm biçimindeki sanat ilkesi, güzelin «yaratılması» biçimde anlaşılan sanat kavramıyla çelişmez. Öykünüm, sanatçının gördüğünün kopyası değildir; **güzel** bir tüm'ün, yani deneysel olmıyan, ülküsel bir doğanın bileşimine varmak için, güzel bölümlerin karşılaştırması ve seçilmesidir. Bir **kuram'a,** veya başka bir deyimle sanat bilimine sahip olma, sanatçının toplumsal durumunu kökten değiştirmektedir. Artık sanatçı, Asya veya Mısır'da olduğu gibi, despot bir hükümdarın buyruklarına veya katı bir törenselliğin kurallarına göre çalışan bir köle değildir. Özgür bir meslek yapan bir vatandaşdır. Toplumca gerekliliği tanınan estetik ve teknik bir kültürün sahibidir. O toplumun bilinçli bir şekilde temelini dayadığı ülküsel değerlerin yorumcusudur. Herhangi bir vatandaş, birine adamak ve kamusal bir yere yerleştirmek için, heykelciye bir heykel, ressama bir tablo ısmarlayacaktır. Yunan kentlerinde yükselen anıtlar, artık yetkeliliğin değil, devlet tarihinin bir tanığıdır.

(x) Storia dell'arte italiana cilt I, s. 20-25, Floransa 1969. Çev. m.b.c.

NOBEL : Emperyalizmin Bir Aracı

NOBEL Edebiyat Ödülünün emperyalizme ve dünya gericiliğine hizmet ettiği bir kez daha belgelendi. Özellikle son yıllarda (belki başındanberi) Nobel'in siyasal hesaplar sonucu dünya proleter hareketinin sözcüsü olan yazarlara değil de gericilere ya da emperyalizmin kullanabileceğini varsaydığı sanatçılara verildiğini biliyoruz. Yıllar önce Pasternak, bireyci özlemlerini savunduğu romanla emperyalizme av olmuş, aynı oyuna geleceği farzedilen Sartre ise yerinde bir karşı çıkışla Nobel'i reddetmişti.

Geçen yıl Nobel Edebiyat ödülü Beckett'a verildi. Beckett burjuva yaşantısından doğan bunaltıyı metafiziğe indirgeyen, dünya gerici sanatının bugün en önde gelen temsilcisidir.

Bu yıl Nobel Edebiyat Ödülü'ne yarayışlı görülen yazar ise bir Sovyet yazarıdır: Soljenitzin. Soljenitzin son yılların sansasyonel olaylarına konu olmuş bir yazardır. Bu Sovyet yazarı ülkesindeki sosyalist uygulamaya karşı çıktığı için cezalandırılmış, giderek Sovyet Yazarlar Birliğinden atılmıştı. Karşı - devrimci tavrı emperyalist batıda ününü artırmış, ve eserleri antikomünizmin belirgin bir silâhı olarak kullanılmıştır. Nitekim Soljenitzin'e Nobel Ödülü vermenin gerekçesi de «Rus edebiyat geleneği»ni sürdürmüş olmasıdır. Rus edebiyat geleneğini mistisizmin, ruhsal dengesizliğin, idealizmin belgelenmesi sayan bu görüş anlaşılıyor ki Tolstoy'u, Gorki'yi Mayakovski'yi Rus edebiyat geleneğinin dışında saymaktadır.

Nobel Edebiyat Ödülünün emperyalizmin hizmetinde sahte barışçı, yüksek insani değerlerin savunucusu aldatmacasına karşı uyanık olmalıyız.

halkın dostları
KURUCULARI: ATAOL BEHRAMOĞLU / İSMET ÖZEL
AYLIK DEVRİMCİ SANAT VE KÜLTÜR DERGİSİ / 2 LİRA / YILLIK ABONESİ 20 LİRA

Sahibi ve Sorumlu Yönetmeni : İsmet Özel / Yazı Kurulu : Murat Belge, Ayhan Gerçeker / Yönetim yeri : Sümer Sokak, 8 - A Yenişehir - ANKARA

Yazışma ve Havale Adresi : İsmet Özel PK. 30 Bakanlıklar - ANKARA / Baylan Basım ve Ciltevi Tel : 12 52 95 - ANKARA